



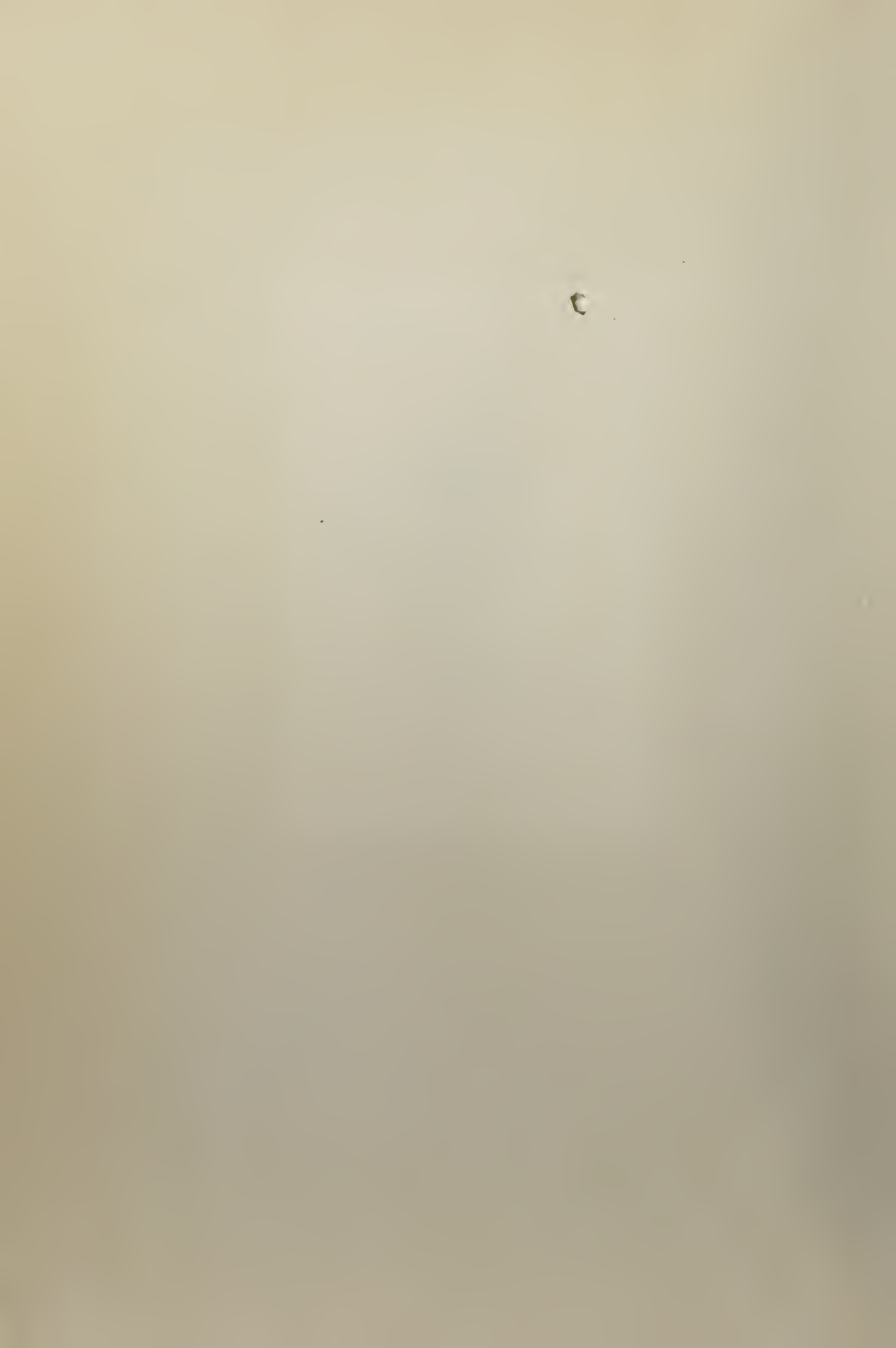
NUNC COGNOSCO EX PARTE



TRENT UNIVERSITY
LIBRARY

PRESENTED BY
THE ROBERT MARKON FOUNDATION

AUG 27 1968



PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

XVI

D I E K U N S T
D E S 20. J A H R H U N D E R T S

VON
C A R L E I N S T E I N



Z W E I T E A U F L A G E
I M P R O P Y L Ä E N - V E R L A G Z U B E R L I N

N 6490 . E 5.

COPYRIGHT 1926 BY PROPYLÄEN-VERLAG, G. M. B. H. IN BERLIN
ZWEITE AUFLAGE GEDRUCKT IM ULLSTEINHAUS 1928

GÜNTHER WASMUTH
DEM FREUNDE

★

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

DIE VORBEDINGUNGEN..	9
BEGINN	24
Henri Matisse	24
André Derain	33
Amedeo Modigliani..	46
Moïse Kisling..	47
Henri Rousseau	47
Georges Rouault	49
Maurice Utrillo	50
DER KUBISMUS	55
Pablo Ruiz Picasso	68
Georges Braque	88
Juan Gris	92
Fernand Léger	94
DER FUTURISMUS	III
Umberto Boccioni — Gino Severini — Carlo Carrà — Giorgio de Chirico	
DIE DEUTSCHEN	II4
Emil Nolde	I26
Die „Brücke“	I32
Erich Heckel	I34
Max Pechstein	I35
Karl Schmidt-Rottluff	I35
Ernst Ludwig Kirchner	I36
Lyonel Feininger	I39
Carl Hofer	I40
Paula Modersohn-Becker	I4I
Franz Marc	I4I
August Macke	I46
Wassilij Kandinsky	I47

Paul Klee	153
Oskar Kokoschka	157
George Grosz	162
Max Beckmann	167
Otto Dix	170
Jules Pascin	170
RUSSEN	171
Marc Chagall	171
Russen nach der Revolution	173
ZUR PLASTIK	176
Aristide Maillol — Hermann Haller — Ernesto de Fiori — Wilhelm Lehmbruck — Constantin Brancussi — Ernst Barlach — Alexander Archipenko — Jacques Lipchitz — Henri Laurens — Rudolf Belling	
ABBILDUNGEN	189
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN	555
TAFELVERZEICHNIS	570
REGISTER	571

I

Einmal mußte der zu lange aufgesattelte Schönheitsbetrieb, der sich in den Bezirken herkömmlich professoraler Malerei abgenutzt hatte, vor neuen male-
rischen Erfahrungen und Erlebnissen niederbrechen, die in ererbtes Schema
einzuordnen zunächst unmöglich erschien. Es bezeugte die völlige Ermüdung
des Klassizismus, daß sich seine Anhänger nicht mehr mit dem Bildganzen
beschäftigten, sondern eine Umgruppierung der Teile innerhalb der fertig ver-
erbten Bildanlage suchten. Die Ewigkeit stiller Größe hatte zu lange gelächelt,
und was zumeist von ihr blieb, war das einfältige Gebaren bequemer, mißver-
stehender Philologen.

Mit dem Impressionismus rückte Revolte heran: nicht gegen den großen
Raffael, vielmehr gegen die philologischen Nachbeter. Man lehnte sich weniger
gegen griechische Vollendung auf als gegen kanonische Ausbeutung und süß-
lichen Unverstand. Vom Impressionismus aus beginnt der fröhliche Aufruhr
gegen das Klassizistische.

Natur wurde jetzt als Parole ausgegeben; schon in den Wäldern von Fontaine-
bleau malte man gegen die Übungen der École des Beaux Arts. Wirklichkeit
und atmosphärische Lockerung stellte man der üblichen Bilderfabrikation
entgegen. Das Heroentum aus moralischer Pappe und die staatlich geschützten
Zeichenformeln wurden auf den Theaterspeicher verstaubt. Man gab dem Objekt
nach durch biegsam gelockerte Mittel, man umging die abstrakte Zeichnung
und begann, was man als gegenwärtige, untheoretische, ungeschichtliche Natur
erspürte, in die Fläche zu fangen.

In der Literatur durchbricht man die Konvention des pathetischen Ereig-
nisses, man löst die gipsene Ewigkeitspose des Helden in Bewegtheit und
innere Entwicklung und drängt über die Kulisse des Charakters in ursächliche
Seelendeutung; rationalistische Stofflichkeit ist abgesetzt, philologischer Lyris-
mus wird durch Beobachten erledigt; statt gefrorener Synthese der Charakter-
zeichnung gibt man eine „begründende“ Analyse, gleichsam eine Aufreihung
seelischer Farbflecke. Der Romantiker, der dualistisch, im Gegensatz zu sub-
jektiver, objektiv gestimmter Dichtung, Einbildungskraft und gesunden bürger-
lichen Menschenverstand sentimental oder geistvoll ironisch gegeneinander aus-
spielte, wurde vom unpersönlichen Beobachter abgelöst. In die Philosophie
gleiten biologische Dynamik und typische Beziehungen ein, und die absoluten,
so sehr geglaubten Systeme mit dem vorbeschlossenen Apriorismus der reinen
Vernunft schleichen bedenklich ins Hypothetische.

Wiederentdeckung des Lichtes! Man findet eine neue Deutung des Sehens durch das Licht. Sehen ist nicht ein fertig Gegebenes, vielmehr aufschimmernder Umriß, ein Stück Körper, eine Tönung — Sehen entsteht im Licht, wird aus Teilen und Teilchen erregt; physiologische Optik wird geradezu Grundlage malerischer Kunst. Das Sehen wird analytisch auf Ursachen zurückgeführt, fast naturwissenschaftlich; das Zeitmoment erschüttert formelhafte Festigkeit. Der platonisierenden Ästhetik von ewiger, unabhängiger Form werden Eindrucksmoment und Erregung entgegengestellt.

Der Bildtypen überdrüssig, wollte man das Sehen selbst greifen und fand statt einheitlich fester Form Beweglichkeiten, Zwischenstufungen, Schwingungen: das Licht. Die christliche Überschätzung der unkörperlichen Linie, die, vom vergänglichen Körper abstrahiert, unabhängiger erschien, die mit freierer Sinnlichkeit und Verheidnischung erst zur Raumlinie und dann zum halbplastischen „Modèle“ gedieh, wurde gelöst. Vorher war die Farbe vielleicht platonisch-christlich zum verwerflich Sinnlichen herabgemindert worden, um gänzlich in der kombinierten Anekdote des Historienbildes zu ertrinken. Wie bei jeder künstlerischen Revolte überrannte man auch jetzt die überlieferten Bildmittel.

Die statischen Formen und Maße, die ewige Geltung behaupteten, eigneten sich nicht, das erregt Funktionelle dieser skeptischen Zeit auszudrücken. Die stabile Geometrie der Massen wurde aufgegeben; jüngere Gläubige, denen die Skepsis der Väter nicht lag, suchten sie fünfzig Jahre später dann wieder hervor. Betont wurde die Lehre vom Licht, und dies wurde zunehmend lehrhafter zerlegt; denn diese skeptische Zeit glaubte der positiven Wissenschaft. Man müht sich nun nicht mehr um Volumen und lineares Umreißen plastischer Gestalt, sondern Lichtstärken werden dargestellt. Später dringen Farbendivisionisten oder Neoimpressionisten zu einem lehrhaften Aufbau des Lichtes vor. Wie die Japaner scheidet man die Mechanik der Massen aus; ein Stück Natur versucht man auf ein farbiges Lichterlebnis zurückzuführen und ergeht sich in teppichhaften Flächen.

Man gibt, um alles auf Licht zu stellen, eher Abkürzung und dichte Verschmelzung. Gefahr bestand, daß unter der Gewalt der koloristischen Lichtformel das Bild verloren ging. Frei von akademischer Form und Geschichte isolierte man fast experimentell das Licht. Schon steckte in solcher Einschränkung des Ziels ein Stück Abstraktion. Den Verlust an solidem, umfassenderem Bildeffekt glich man durch Technik aus. Statt bewegter Gestalt stellte man atomistisch optische Bewegung dar, und der Zuschauer sollte den Mangel an geruhsamer Form durch synthetische Mischung im Auge, durch eigene Tätigkeit, ersetzen. Hier beginnt die Einschaltung des weiterbildenden Beschauers, die noch länge nachwirkt: denn wachsend wird nun die Forderung an den aktiven Beschauer gesteigert, bis er ganz wieder in Passivität gezwängt wird, bis eine völligere Bildforderung sich neu erhebt.

In der klassischen Malerei war die Landschaft eine Art Statist wie der Chor in der Oper; sie verallgemeinerte gleichsam die Gesetzmäßigkeit, die besonders an der Figur aufgezeigt wurde. Denn in dem Menschen, dem Ebenbilde Gottes, in jenem Kosmos, der Gott zunächst stand, erschien alles verkörpert, was Gesetz und Maß hielt. Man ist anthropozentrisch gestimmt, und christliche Ablehnung der Natur spricht mit. Erst aus dem Heidentum der Renaissance entstand die Landschaft. Jetzt wurde sie der früher so vordringlichen Figur beigeordnet. Die Bejahung der Natur, die Beseitigung kompositioneller Übereinkünfte ermöglichte, daß man sich in der Landschaft genügen konnte. Nun wurde statt vorgefaßter Komposition das anregende Motiv gesucht. In der Zurückführung der Farbe zum Licht bejaht man die Natur; dem entspricht auch die beschreibende Naturwissenschaft.

Die starren Bildmomente schmelzen unter dem Licht, das Dauernde wird gelöst. Valeur und Lokalfarbe grauen ab unter dem farbig direkten Licht; der umreißende Kontur wird durch die Bewegung des Lichts aufgelöst. Die falsche Plastik gebundener Körper zerschmilzt in breite und starke Schwingungen der Farbteile. Unter Taines Analyse war der Mensch ein „Symptom des Milieus“ geworden, unter der Analyse Monets wird der Gegenstand eine farbige Äußerung des Lichtes, ein Ereignis des Lichtes — ein Symptom.

Entschlossene Analytiker entfernten sich von der realistischen Lokalfarbe des Ingres und der romantisch-leidenschaftlichen Farbbewegung des Delacroix. Wie die Physik die beziehungsreichen Vorgänge suchte, statt die festen Körper selbst zu definieren, so fixierte der Impressionist die Lichtbeziehung: nicht die Lichtform Rembrandts, die, in sich kontrastierend und abgegrenzt, in Hell und Dunkel ausgewogen war, sondern die Arbeit des Lichtes, die naturwissenschaftlich, jedenfalls vor allem technisch, zerlegt wurde. Ähnliches führten die Dichter durch: sie lösten die rhythmischen Übereinkünfte und schmiegt das Versmaß dem inneren und äußeren Vorgang an. Die Form brach nieder vor etwas, das man im Gegensatz zum Überlieferten nun als Natur verspürte.

Vor diesem Temperament, das Bewegung an sich raffte und mit abkürzender Technik den Moment erfaßte, zerfiel zunächst die Form. Die mangelnde Totalität sollte durch Analyse des Eindrucks ersetzt werden, die sich im Auge des Betrachters fast physiologisch verband.

Die Palette war vereinfacht und die Bildfläche vom Konventionalismus gereinigt. Fläche und Farbe waren nackter hervorgeholt. Man begnügte sich mit einer sensuellen Epidermis, die offenkundig des Konstruktiven ermangelte. Doch war die Leinwand von Philologie und akademischem Truc blank gesäubert. Man konnte wieder einmal von vorn beginnen.

Man hatte eine Technik gefunden, eine Analyse des Lichts — doch eines fehlte: die Gestalt, die gründliche Durchformung des Bildraumes. Man war einfach in der Problemstellung, die Lösung war raffiniert auf Stufung gestellt; die Technik verriet trotz instinktiver und urwüchsiger Primamalerei delikate Wissenschaftsnähe. Die Farbe war gerettet, aber das Urmotiv bildender Kunst,

die Raumgleichung, war in der Spezialisierung der Bildaufgabe verlorengegangen. Hier trat der Konflikt zwischen Maltechnik und Form, zwischen einschränkendem Moment und totaler Gestaltung heraus, ein Konflikt, den Spätere lösen sollten.

In der impressionistischen Revolte wurden die starr überlieferten Formtypen und die Gegenstände erschüttert, in denen jene verhaftet waren. Voraussetzungslos will man beobachten, um das Lichtexperiment durchzuführen. Kommt etwas anderes zustande als das gewohnte Bild, so muß der Betrachter die notierte Erfahrung optisch zusammenfassen. Was dem impressionistischen Eindruck an Geschlossenheit mangelt, hat der gleichsam mitbildende Betrachter als Reiz aufzufangen, um sich mit schnellwirkenden dekorativen Antrieben zu begnügen.

Die Gestaltung des statisch Verharrenden aber eignete sich kaum, dem gleitend Funktionellen dieser Zeitgesinnung, ihrer Skepsis gegen das platonisch Feste, gerecht zu werden. Gegenüber der nur festgelegten starren Akademie betonte man das biologisch Bewegtere, das Dynamische und somit für diese Zeit Wahrere: das Licht. Die naturwissenschaftliche Gesinnung der Zeit lockt nach der ersten Erregung zu einer fast wissenschaftlichen Optik. Überzeugt bejahte der Impressionismus die Wirklichkeit, doch in gleichem Maß — ewiges Paradox — verengte und erschütterte er sie durch Einseitigkeit. In jeder Revolte steckt eben zunächst Destruktives: Kritik und Auflösung.

Die werdende Sensation wurde über das systematisch Fertige gestellt, man sprach sich in der Primamalerei, mittels einer sehr sensiblen Technik aus. Tempo und zeitliches Bewegen galten im Gegensatz zur vorgefaßten Totalität, zu dem Ewigkeitsstrich des alten Bildes. Die Mechanik wird durch das Dynamische abgelöst, die Struktur durch den Prozeß, die Sensation. Das Licht, diese gleitende Rascheste, wird als Träger dieser Sensation dargestellt, nicht wie es, am Saum der Gegenstände nebenschaukelnd, virtuose Zutat oder schmückender Behang ist, sondern wie es sich bildet und Gegenstände als seine Schöpfung hervorzaubert. Natur wird nicht mehr als das Beständige dargestellt, sondern als schwankendes Sichereignen aus kleinsten Lichtteilen erworben. Nun war die Landschaft, diese frühere Staffage, da aus ihr das Licht strahlte, über die kanonisierte Figur hinaus Hauptmotiv, das heißt: Erreger eines malerischen Prozesses, geworden, der jenseits vom alten Kalkül spielte.

Die arbeitende Hand des Malers war neu gefunden; eine aktuelle Technik. Sie sollte dem Künstler dienen, sich aus der philologischen Malerei herauszuretten.

Aus Naturwissenschaft und Philosophie war immer mehr das substanzhaft Stabile ausgeschieden worden. An Stelle des Seins setzte man ein Werden, an Stelle der gegebenen Ideen, die logisch zwingend miteinander agieren, setzte man ein seelisches Tun oder Geschehen. Das Bleibende, Metaphysische ward durch das immer stärker herrschende Zeitmoment gelöst. So wurde die überlieferte Gestalt immer heftiger erschüttert. Der Mensch spürte sich selbst nicht

mehr als den ewigen, sondern als einen sich verändernden Komplex, der Reize empfängt, umarbeitet und weitergibt. Begriff und Seele hatten sich zu Funktionen gelockert, und was Gesetz war, ist nun Arbeitshypothese. Das Formale der Wissenschaft besitzt nur noch ästhetischen oder entwicklerischen Wert.

So verging auch die klassische Struktur des Bildes, vergingen seine Pläne, der Kalkül der Ferne; die ewigen Maße verflogen im impressionistischen Moment und in der atomistischen Technik. Gerade das unstabil Gleitende und die Intensität des Augenblicks wurden geschätzt.

Die gelösten Gegenstände des Malers erhalten eine neue, und zwar fließende Einheit, die flimmernd über der Leinwand zittert: das Licht.

Das Lichtmedium eilt demokratisch über die ganze Fläche, die dank dem Luminarismus eine neue Deutung gewinnt. Sie ist nicht mehr dramatisch geteilt; auf ihr spielen keine geometrischen Rhythmen — überall flaniert Licht. Die ersten Betrachter impressionistischer Bilder spürten richtig, daß hier die alte Ordnung von Zeichnung, Modellierung und gegenständlicher Farbe — also was konventionell den Gegenstand ausmacht — erschüttert wurde, und der in seinem Objekt- und Besitzsinn beleidigte Bürger protestierte gegen solchen Nihilismus der Kunst. Diese Bilder sollten ihre Kraft nicht aus der üblichen Ordnung der Gegenstände gewinnen, man verzichtete auf Modellierung und Tiefe und schuf aus farbigem Lichtereignis ein dekoratives Bild — wobei man die Dramatik des Bildentstehens höher wertete als nachahmerische Tiefendarstellung. Die Impressionisten waren keine Realisten: sie waren wohl Naturalisten — soweit sie den physiologisch-optischen Empfindungen folgten. In der Behandlung des Gegenständlichen waren die französischen Impressionisten ebenso folgerichtige Artisten wie Mallarmé oder Flaubert. Literarisch darf man vor allem den Epiker entgegenstellen, der seinen Menschen den pathetischen Akzent nahm und sie als kompositorische Mittel benutzte, um einen deklamierten Sprachverlauf zu bauen; Flaubert gruppierte seine Menschen indifferent, fast nihilistisch. Eine ähnliche Gleichgültigkeit zeigten die Impressionisten dem Gegenständlichen gegenüber; sie behandeln Menschen wie Stilleben auf das Dekorative hin; das einzig Bewegte ist nicht der Mensch, sondern der lichthaltige Farbprozeß. Mit diesem gleichsam artistischen Nihilismus gegenüber den Gegenständen wurde der Weg für formale Versuche geöffnet.

Literarisch entspricht dem Weglassen der zeichnerischen Akzente das „Poème en Prose“, dieses Späterzeugnis endender Romantik. Das Gefüge von Vers, Zäsur und zusammenfassender Strophe wurde der seelischen Stimmung geopfert. Man gab das dichtende Schaffen selbst, zeigte den Rhythmus des Entstehens. Der Technik der impressionistischen Malerei entsprach die Folge bildhafter Analogien.

Nun glaubte man wieder einmal, der Natur nähergekommen zu sein. Soweit dies einen Sinn hat, besagt es, daß man eine Methode des malerischen Eindrucks gefunden hat, die eigenem Temperament und zeitgemäßer Gestimmtheit entspricht.

Wie die Maler Natur fast experimentell als flüchtiges Phänomen, als Vorgang, analysierten, so hatte man die Morphologie zur Biologie gebildet. Die gesamte Wissenschaft löste ihre Gegenstände aus starren Dingen zu Funktionsbeziehungen; vor allem geschah dies in der Psychologie.

So faßten die Impressionisten den Zuschauer als den Reizempfänger, in dem der wichtige Prozeß des Bildzusammenschlusses vollzogen wird. Wie der Maler mit biegsamer Sensibilität aus einzelnen Farbenreizen (Touches) sein Bild zusammenfügt, so verarbeitet der Betrachter die atomistischen Farb- anregungen des impressionistischen Bildes, während der Betrachter der klassischen Bildwerke durch die fertigere und ihn beherrschende Bildgestaltung geordnet und zusammengefaßt wird. Der Betrachter des impressionistischen Bildes übernimmt produktiv das schöne Stück Malerei, dessen optische Prozeßhaftigkeit weitergeführt wird. Gewiß schließen sich die Malteile des impressionistischen Bildes dekorativ entsprechend zusammen — doch eine Fortführung des Reizverbindens ist vom Zuschauer aus notwendig, allein schon, da das Motiv gegenständlich irgendwie fragmentarisch belassen wurde. In diesem fließenden Übertragen des Optischen, dem Bewahren funktioneller Empfindung, liegen Kraft und Grenze des Impressionismus. Hier rührt seine Frische her, doch auch der Mangel an Aufbau und zwingender Endgültigkeit. Die Malerei hatte sich in ihren Aufgaben nicht weniger als die Wissenschaft spezialisiert; das vorläufig Stückhafte einer zu jungen Erfahrung haftet ihr an. Galt in der klassischen Malerei die Erfahrung als vorläufige Skizze, fast als etwas durchaus Unzulängliches, so gewann sie nun einen neuen Sinn, da in ihr das Funktionelle, dies junge Gut, zunächst kräftig und unmittelbar enthalten schien. Mit der Metaphysik war zunächst die „ewige Form“ diskreditiert — bis diese wieder in anderer bildnerischer Konstruktion versucht wird.

Dem klassischen Betrachter werden fertige Formen dargeboten, die er annimmt oder verwirft. Zu der Arbeit des Sehens tritt nur eine Art verstandesmäßiger Auseinandersetzung hinzu. Die Form wird räumlich komplett geboten.

Das impressionistische Bild fixiert die farbige Erregung; Grenzen sind das Dekorative und der Geschmack. Es enthält bereits eine gegenstandfeindliche Abstraktion; denn es ist eine — zwar nur sensuelle — Abstraktion, wenn von den Dingen allein das farbig Funktionelle abgelöst wird und die Grundeigenschaften räumlichen Lebens ausgeschaltet werden. Diese neue Kunst war eben, wie jede Kunst, eine neue Willkür.

Ich verweise nachdrücklich auf das Funktionelle und gleichzeitig Abstrakte des impressionistischen Sehens, da in ihr bereits bestimmende Momente heutigen Bildens enthalten sind. Man deutete später dies Funktionelle um, indem man den abstrahierten impressionistischen Moment zu einer umfassenderen, auch konstruktiveren Folge von Bewegung vervielfältigte und die aufeinanderfolgenden Gegenstandszeichen formal zu etwas, was ich Erinnerungsdimensionen nennen möchte, weitete und festigte. Nun konnte man die räumlichen entscheidenden Gegenstandszeichen umgreifend und doch flächig gestalten.

Corot und Courbet hatten die Farbe ungeheuer elastisch gemacht und gedehnt, so daß sie der differenziertesten Sensation dienen konnte. Sie hatten die Farbe gelockert, und durch diese Leistung wurde die subjektive Malerei ermöglicht: denn nun war die Farbe dermaßen gelöst, daß neues Empfinden aussprechbar und jegliche Formfrage farbig zu erfüllen war. Die impressionistische Analyse des Lichts bedeutet nur ein weiteres Vordringen in solcher Richtung — eine noch unmittelbarere Auflockerung der Bildteile in bewegliche Reize. Hieraus folgten allerdings Spezialisierung der Bildeinheit und Verengung der Gestaltungsaufgabe.

Man hatte impressionistisch Natur zum Anlaß gesetzt, und die klassische Doktrin, die Resignation in das geschichtlich Gegebene, war zerglitten.

Die Lichtkraft der Körper galt und nicht ihre gegenständliche Stabilität. Die artistisch einseitige Sensation wird zunächst dem Gesamtkörper entgegengestellt, man wagte entschlossene Abkürzung. Eine dauerhafte Synthese versuchten erst wieder die Erben.

Allerdings gab man „nur“ Epidermis; hierdurch wurde jedoch eine Flächentechnik vorbereitet, die sich dem akademischen Klassizismus entzog. In solchem Vorgehen ist artistischer Nihilismus gegenüber den Gegenständen vergraben; nur das optische Erfinden spricht, eine technische Artistik, wodurch das Kunstschaffen heute in vielem fast mit Isolierung identisch wurde.

Mallarmé, der zu zaghaft mit dem Impressionismus verbunden wird, gibt die Reize der aufgeteilten Wortbilder. Dieser Dichter schaltet das gegenständlich Komplexe aus zugunsten des Zusammenklangs der Bilder, die sich dem Leser zu selbständiger Gesamtfolge verweben. Rational einander fremde Zeichen werden imaginativ genähert, und natürlich differenzierte Funktionen werden im Gedicht halluzinativ verschmolzen. Das sentimental Stoffliche wird durch die dichte Folge freier Analogien weggeschwemmt. Das Bild ist Werkzeug, das organisch Beschreibende oder Feststellende zu vermeiden zugunsten der visionären Erregung.

Das Unzulängliche und Beschränkte jeglichen Artistentums beweist sich an den Malern und Literaten in gleicher Art — beide gelangten trotz aller Versuche nicht zur großen Komposition, die mehr als eine Technik, dies selbstverständliche Mittel, fordert.

Der Impressionismus ist ein Beispiel neuer Willkür und heutigen Spezialistentums. Wichtig ist die Abkürzung, die eine Form ersetzen soll und trotz allem kaum über eine Technik hinausgelangt. Mit Recht sagte man damals: man male, um zu malen, und die Technik genüge sich selber. Man hatte vielleicht über dem Bezaubertsein durch das neue Können vergessen, daß man malt, um zu gestalten. Mit dieser artistischen Spezialisierung konnte jedoch völlige Gestaltung kaum bewältigt werden. Man hatte eine Flächentechnik gefunden — und dies war wichtig genug —, jedoch keine Raumübersetzung.

Der Impressionismus eröffnet mit seinen technischen Funden trotz allem Beschreibenden die Möglichkeit zu einer subjektiven Malerei. Schnell verzeichnet

man die dekorativen Hinweise, um den Seelenzustand festzuhalten, der aus der Handschrift und deren Tempo spricht. Das Drama der Komposition war in ein Drama der Handschrift und der Farbteile sublimiert worden, und durch diese technische Begrenzung erhalten die Motive der Impressionisten immer etwas von schöner Dekoration: gleichgültig, ob Mensch, Landschaft oder Stilleben. Der Kampf mit dem dreidimensionalen Objekt — dies Lebendigste, in dem der Dualismus zwischen Bild und Gegenstandsvorstellung durchgefochten wird — das fehlt diesen Bildern. Doch von ungemeiner Bedeutung bleibt, wie diese Meister das stofflich Dramatische in ein technisches Drama umbildeten, so daß hier etwa eine Epoche des technisch Formalen einsetzt.

Diese technische Gestimmtheit bekundet sich darin, daß das Motiv ohne Pathos lediglich Vorwand zur Malerei ist; man ist von sentimentaler oder ideologischer Einschätzung des Stoffes entfernt, jedoch auch gleichermaßen von völliger Gestaltung. Der Stoff im naturalistischen Sinne wird gegeben, soweit er technisch anpaßbar ist; man untersucht auf Licht und Farbengehalt. So entsteht die impressionistische Abkürzung, die zwischen Naturalismus und Gestaltung steht, woraus falscherweise der Vorwurf der Skizzenhaftigkeit impressionistischer Bilder hergeleitet wurde. Der Impressionismus gewann dann durch Renoir und Cézanne festere Gestalt. Diese Meister verfestigen das neue Mittel und verdrängen durch formales Bereichern und Verdichten die Abkürzung. Gerade die späteren Arbeiten der impressionistischen Maler bezeugen, daß der Impressionismus wenig mit dem Naturalismus gemein hat, sondern eine neue Technik und die Mittel zu bildmäßiger, abstrakt flächenhafter Gestaltung enthielt.

II

Von den impressionistischen Meistern selber, von Renoir und Cézanne, wurde die Reaktion eingeleitet, damit man aus der Analyse zu völligerer Form zurückfinde. Hierbei wurden hier und da historische Hilfen benutzt: leidenschaftlich wuchtendes Barock, Hellenismus und Fragonard.

Man war bestrebt, die Festigkeit des Bildes zurückzugewinnen und die neue Technik auf stabile Raumgestaltung anzuwenden, wobei die impressionistische Licht- und Farberfahrung beibehalten wurde. Im frühen Impressionismus, besonders bei Monet und Manet, war ein Konflikt zwischen Technik und Gestalt oder — allgemeiner — zwischen Technik und Raum entstanden. Eine abstrakte Technik wurde benutzt, die kaum gestalteten Raum gewährte und auf Abkürzungen verwiesen war. Der Raum war der empfindsamen Impression, die Gestaltung einer technischen Einseitigkeit geopfert worden.

Renoir und Cézanne — daneben, sehr kultiviert, doch weniger kräftig, Degas — suchten die neue Technik einer reicheren, stabileren Gestaltung unterzuordnen. Ingres lieh dem Degas Halt im Kontur; trotz allen Esprits, aller geistvollen Bewegungsmotive ist Degas der Akademiker. Unmittelbare Sinnlichkeit

nähert Renoir hellenistischer Kunst und Fragonard. Ein rassenmäßig instinktiver Historismus erschwerte das Verständnis dieses Meisters. Renoir paßt den Farbenreiz dem Organismus der Figur und den Richtungsmomenten seiner Bilder an. Er ordnet den Farbenreiz dem kompositionellen Rhythmus unter. Allerdings rückt er die Figuren in einen impressionistischen, technisch vereinfachten Hintergrund, der flächig in dunstigem Schmelz und unentschiedener Farbigkeit wogt. Manchmal ist bei Renoir etwa eine Altertümelei des formalen Klischees festzustellen, man zaubert Bruchstücke eines früheren Stils in eine neue Technik.

Cézanne wurde von den Jungen vielleicht zu entschieden von der impressionistischen Gruppe abgetrennt, da man ihn allzusehr an der aktuellen Wirkung bemaß und spätere Methoden zu einseitig in ihn hineinsah, wobei man Voraussetzung und Folge fast gleichstellte. Vielleicht definierte die spätere Generation aus einem Bedürfnis nach Gegensatz den Impressionismus allzu eng; man hat Cézanne zum Feldgeschrei erhoben. Cézanne suchte die Mittel der Impressionisten zu einem geordneten stabileren Bild zu sammeln, das heißt: die gefundene Technik einer erweiterten Anschauung unterzuordnen. Renoir, der Glückliche, fügte das neue Mittel der Gestaltüberlieferung des Rokoko und Hellenismus ein, man spürt, wie in seinen Arbeiten das alte Gestalterbe erwacht.

Beim frühen Cézanne überrascht ein erregtes Barock; eine Manier, die reiner Flächendarstellung erheblich widerspricht. Hier spricht ein ungefüges Bedürfnis nach Raum, das sich zunächst im Skulpturalen, also im Gegensatz zur Flächentechnik, äußert. Die kontrastierenden Körper werden zusammengefaßt, doch die Hintergründe schwimmen unbewältigt. Man mag hier die beginnende Synthese behaupten, doch fällt eine gewisse Unzulänglichkeit der Komposition auf.

In diesen frühen Bildern steckt eine primitive Erregung, die auf zusammenfassende Ordnung geht. Ungeschlachtet erscheinen diese Bilder. Cézanne suchte eine Ordnung, doch keiner löste die Gegenstände dann dermaßen wie er. Ein Dualismus, wie ihn leidenschaftlich bewußte Maler erleben, die über die Spezialisierung, die heute fast jedes Bild aufweist, durchaus hinauswollen. Cézanne versucht die Gegensätze des Darstellens und will sie zur großen Figur zwingen. Ihm schwebt das große, das totale Bild vor, dargestellt in den neuen impressionistischen Mitteln. Ihm gelingt die Lösung nicht — er war nicht Kompositions-genie wie Seurat, vor dessen Erfindung die besondere Technik fast gleichgültig erscheint.

Cézanne wirkt trotz solcher Absicht in den Figurenbildern fragmentarischer als Renoir, weil er vor keiner Erbschaft resignierte. Er war Formalist mit impressionistischen Mitteln und damit den umgekehrten Weg gewiesen wie die Alten. Man darf sagen: Cézanne vermochte die Impression wie keiner seiner Kameraden an ihrem atmenden Ursprung zu bezaubern, und solch ahnende Sensibilität mußte Form suchen, wollte sie nicht verpuffen; vielleicht zwang gerade jene zur Logik, zur Vereinheitlichung der erfahrenen Eindrücke, wollte

man nicht bersten. Es gibt einen Grad hochgesteigerter Sensibilität, der gänzlich naturfern ist, wo man nur noch das Farbige notiert. Welche Befreiung vom Gegenstand in Cézannes Aquarellen, die als Notizen oder schweifende Studien für eine Reinigung der Anschauung gelten sollen. Cézanne ist hier mehr Impressionist als alle und darum vielleicht abstrakter. Immer zeigt er, was die Kultur der anderen verbarg: die primitive Haltung des Impressionismus; jede Sentimentalität oder Gegenstandsreflexion war ausgeschaltet. In Cézannes Aquarellen bleibt nur der Hauch des Sichtbaren; die letzten farbigen Elemente, die ein ungemein reizbarer Fanatiker jagt und fängt. Welche Abstraktion bedeuten diese Studien, gemessen an tektonischer Gestaltung! Von hier geht es gleicherweise zu den gelösten wie zu den tektonischen Bildern, die aus farbiger Abstraktion gefügt werden. Man kann den Eindruck, kann die Sensation in atmende Farbflächen lösen oder auch Erregung bis zur Tektonik zwingen. Von solchem äußersten Gegensatz drang Cézanne zum Bildnis. Eine nackte Sensation, ein Erbeben und ein Primitives wurden in Bildnisse gefangen, eine Primitivität, die später eingengter und zugleich akademischer bei Derain hervortritt. Seurat drang wohl zur Komposition, doch seine Sensibilität war weniger gewagt, kühler und beschränkt, seine Komposition wurde durch aktuell thematische Motive erleichtert.

Cézanne mied jede Aktualität. Man hat ihn mit Marées verglichen; doch dessen Vornehmheit darf uns nicht über das Philologische der Leistung trügen. Marées bleibt im Gegensatz zu den Impressionisten in den Bezirken herkömmlicher klassischer Bildung. Die Einfachheit Marées' wirkt etwas wie Verarmen durch dürre Bildung; allzu nahe, allzu deutlich winken die verehrten Vorbilder. Ein Neues hat Marées dem Klassizismus kaum beigefügt; er scheiterte an der Größe der Alten und einem Traum von Vollendung, die von anderen in weit reicherer Geistigkeit, in gemäßer und bedeutender Umwelt schon erreicht worden war.

Cézanne geht nicht von einem ganzen oder geschlossen gegenständlichen Körper aus, sondern von Farbteilen und deren Modulation. Er beginnt mit Farbatomen, die er stuft. Diese Farbkörperchen werden um Zentralpunkte gelagert. Von diesen impressionistischen Atomen strebt Cézanne zum Bildnis in einem neuklassischen Sinn. Cézanne steht diametral zu den alten Meistern; er hat keine Gesamtschau zur Verfügung, die zu individualisieren, zu vereinzeln ist und ihm durch geistige Umwelt und Überlieferung als Voraussetzung geboten wurde. Cézanne geht vom Farbteil zum Ganzen, von der Sensation zur Struktur, während ehemals die farbige Empfindung als letztes in das Bildgebäude eingeordnet wurde. Er ist im Notieren der Sensation groß, während das Ganze, die Komposition der Figurenbilder, selten hinreichend verdichtet erscheint. Gemessen an der feinen Impression erscheint das Ergebnis primitiv. Vergleicht man seine Arbeiten mit klassischen Gestaltungen, so wanken sie; wirken etwa verzweifelt probiert, wie von einem, der nicht mehr das Handwerk oder ein ungeeignetes Handwerk besaß. Das Strukturergebnis ist farbig verfeinert, doch tektonisch primitiv. Um diese fügsamen allgemeinen Farb-

körper zu Gestalten zu zwingen, bedarf man trennender Plane, Richtungskomponenten, sonst verfliegt die Sensation in allgemeiner Empfindung. Die Alten waren von der fertigen Gestalt ausgegangen, die immer mehr bereichert wurde. Cézanne geht von hochgesteigerten Sensationen aus, die, um Halt zu geben, auf einfachste Körper bezogen werden. Das Klassische war hier gestorben, um gleich Lazarus aufzuwachen, nachdem er Tod und Umkehr erlitten. Der Weg zur Form war umgestülpt. Bei Cézanne war die Farbe zur Voraussetzung erhoben, woraus das früher Primäre, die tektonische Gestalt, nun abgeleitet wird. Eine Eroberung, wie sie ähnlich sich in der Philosophie bildete, da man zuerst den Willen, dann die Empfindung zum entscheidenden Element, zum Ursprung, auszeichnete — an Stelle bestimmter, transzendentaler Vernunft. Ich betone: in diesem so schwer faßlichen Farbteil, eben der Sensationsspur und deren Aufbau, liegt das Abstrakte Cézannes — nicht in dem äußeren Kompositionsschema, das leichter faßbar ist. Von Cézanne geht so der autonome Kolorismus aus, sobald man ihn bei der Sensation, dem Ursprung, faßt; bei Cézanne beginnt der Kampf um eine Raumstruktur, sobald man ihn beim Ergebnis faßt. Matisse allerdings versuchte aus dem Nuancenreichtum Cézannes etwas wie den koloristischen Generalnenner zu gewinnen, er geht summarischer auf Vergegenständlichung, während die andere Gruppe von einer Raumansicht ausgeht, die zu Gegenständen individualisiert wird — soweit es die primitive Fläche der Impressionisten verstattet. So gelangt man von der Impression zur Anschauung. Die tektonische Anschauung war durch eine überreiche Sensation erzwungen worden; die modulierenden Impressionen forderten eine Logik, wollte man nicht zerwanken.

Nun gelangt man vom artistischen Impressionismus zum formalen Realismus, das heißt: man geht von einer Anschauung aus, die die Grundeigenschaften vorgestellter Körper enthält.

Cézanne will die Sensation zu durchaus stabiler Form treiben. Seine Farbteile und Kontraste sind so fein, farbig dermaßen abgehoben, daß sie in gegenschimmernder Berührung Kontur erzeugen — das Zeichnen kommt dort vom Malen —, als letztes Ergebnis feinsten triebhafter Teile; die Impression ist farbig in ihren Teilen präzisiert, die Gegensätze sind dermaßen nuanciert, daß dank farbiger Stufung Abgrenzung und Gestalt entstehen. Die Farbe verräumlicht sich kraft ihrer Kontraste, und die Richtungsgegensätze ergeben sich aus Farb- und Lichtverlauf.

Cézanne war von einem Minimum gegenständlicher Eigenschaften ausgegangen; Artist wie seine Kameraden. Die Alten hatten ein Maximum gegenständlicher Fülle erstrebt. In diesem Maximum, ob es nun mit perspektivischer Raumeroberung oder dramatischem Gestalten und Bewegungsreichtum erzielt wurde, liegt ihre Wirkung. Sie begannen beim ewig Komplexen, Cézanne beim abstrakten Farbteil. Ziel ist in beiden Fällen äußerste Fülle. Cézanne nannte dies Verfahren „réaliser“. Die Alten waren von der rhythmischen Gesamtheit des nachahmenswerten Ebenbildes Gottes ausgegangen, dessen Gesetzmäßigkeit

in der Harmonie der gottgeschaffenen Welt begründet war. Cézanne arbeitete experimentell mit abstrakten, lichtfarbigen Teilchen, die, nach Gegensatz und Modulation geordnet, eine gleich feste Figur ergeben sollten; impressionistische Technik und klassische Gestalt sollten sich decken. Reaktionäre sehen das impressionistische Motiv, Gegenwartsfanatiker das Konstruktive. Mit beiden Einseitigkeiten verkürzt man Cézanne um sein Ganzes und Persönliches. Der Impressionismus sollte ihm logisch, die Methode nur in umgreifender Realisierung des Motives gerechtfertigt werden; man darf vielleicht sagen: der umgekehrte Klassiker. Infolge des spezialisierten Mittels konnte der Ausdruck der Bilder nur beschränkt sein. Hier war die Aufgabe, aus dem Bau der Farbteile Form zu sammeln: daß reine Farbe sich zu Formen begrenze und Gestalt gebe. Man bezog die Farbe auf einfache Grundkörper, damit sich die feinen Sensationen zusammenschlössen.

Der Mensch ist wie ein Stilleben. Motiv — weiter nichts. Anlaß der farbigen Sensation. Hier läuft die Grenze. Der heutige Mensch scheint eher Mittel zu einem Sachzweck zu sein: sei es zu kollektiv politischer oder zu artistischer Willkür. Denn mit den Impressionisten beginnt ein subjektiver, bewußter Egoismus, vor dem das Objekt nur als Symptom gilt. Man beendet den klassischen Realismus, kündigt den Gehorsam gegen die Vorherrschaft der „göttlichen Natur“, und dies um einer Kraft der Natur, des Lichtes willen, während die Jungen später die Abstraktion vergegenständlichen und dann einen fast nazarenischen Gegenstandsverismus betreiben werden. Cézanne hatte die impressionistischen Mittel bis zum Statuarischen gezwungen. Allerdings scheiterte hier letzten Endes die impressionistische Reizbarkeit Cézannes. Die „Badenden“ blieben unvollendet — hierzu waren die Mittel zu fein, der Atomaufbau zu verwickelt. Seurat besaß leichter organisierbare Mittel — den Pointillismus. Von den „Badenden“ und von Seurat aus beginnt nun die Suche nach dem großen statuarischen Bild.

Irgendwann mochte ein brennendes Gemüt auffahren: — warum nur isolierende Artistik, stillebenhafte Menschen? — warum gingen Bewegung, seelische Gespanntheit und Differenzierung des Themas verloren? — faßt das impressionistische Mittel nicht mehr? — kann man es nicht in die Dramatik Delacroix', in das Lehrhafte Millets, in das Ethische Daumiers einordnen und dadurch vermenschlichen? — sind Bilder nicht für alle da, von irgendeinem Anonymus gemacht, dessen Absicht auf kollektive Wirkung ausgeht? Man müßte den Impressionismus zum religiösen Mittel steigern, die artistische Vereinsamung überwinden und aus dem Geschmacklichen in die allen vertrauten Gefühlsbezirke vorstoßen.

Vincent van Gogh kannte die Kraft des Moments, der ins Bleibende verfestet werden will. Sie brannte so stark in ihm, daß der Moment ihm ekstatische Steigerung seines Menschlichen wurde; Zeitausschnitt und steilstes Glühen galten ihm identisch; jener half, die Steigerung auf der engen Höhe des Entbranntseins zu ballen, war ihm äußerste Expression; eine der Ekstase

geöffnete Sensibilität arbeitete, die nicht nur optisch war. Das technisch Abstrakte wurde zu subjektiv unmittelbarer Expression gewandelt. Eine eilige, wütend geschleuderte Ausdrucksform; es galt zu rasen, wollte man den Moment beschwören, der gleichzeitig ekstatischer Rausch war. Es galt, die Dinge auf Licht und Farbe rasch zu umreißen. Gerade im ekstatischen Schaffen wird in lyrisch gesteigerter Subjektivität oder in objektivierendem Außersichgeraten der vom Gegenstand geleistete Widerstand etwas summarisch erledigt. Drum begann man, das rascheste, etwas fragwürdige Mittel, das Ornament, zu benutzen. Vincent will mehr aussagen als eine nur optische Beziehung, anderes geben als geistvolle Oberfläche; die geistige Auflösung, die Verwandlung des Motivs wird opferwillig gesucht. So erschaut man Farbe, welche die sichtbare Feststellung überschreitet, die einer halluzinierten Leidenschaft, einem inneren Pathos entspricht; Lichtfarben, die nach Gegensätzen geordnet werden. Der Farbenreiz (Touche) formt sich zu einem expressiv kennzeichnenden Mittel; wie der Impressionismus vor Vincents Liebe etwas Metaphorisches wird, so rührt er mitunter an das Allegorische der Alten. Er möchte Symbole geben. Malerei soll wieder mehr denn nur Malerei sein; darstellen; Erregung und Menschen! Nicht mehr Malerei um des Malens willen, Anonymität und Unterordnung des Metiers um der Menschen, um einer Gesinnung willen; Humanismus eines Ekstatikers. Humanismus — das führt zu Delacroix, zu Daumier und dem gefühlsamen Millet, die in der Malerei noch darstellten und dramatisch charakterisierten; Reste des komplexen Alten. Der Mensch bestimmt die Malerei, er entscheidet oder der fatumhaft sprengende Kosmos, dessen Sterne in menschlichen Geschicken rollen. Malerei ist fast gleichgültig vor dem Menschen und gewinnt nur ihm dienend Sinn. Man ist Impressionist aus Glauben fast — das Licht und Christus, der es verströmte — und redet Liebe, fast sentimental. Die eiligen Japaner zeigen Mittel zu rascher Flächenschichtung, zu ornamentaler Fassung. Hier ist man weit von technischer Distanziertheit. Hier dröhnt Ekstase — das Werk soll zur Identität mit dem Menschen um der Barmherzigkeit willen gezwungen werden; nicht nur zur Ordnung optischer Eindrücke. Malerei gilt als Ausdrucksmittel der Erregung und wird zur Gewinnung der Ausdrucksidentität übersetzt; etwas von Symbolik der Farbe beginnt, der Farbe, die geistiger Schau und nicht nur einem technischen Sehen gehorchen soll.

Gestalt wird in der Hemmungslosigkeit des entbundenen, außer sich geratenen Momentes rasch umrissen; eilendes Ornament; übersetzte Farbflächen, gegeneinander, übereinander; Farben als zeichenhafte Charakterisierung — und doch bedroht Kunstgewerbe das Ergebnis ekstatischen Summierens. Übersetzt man Farbe, so um der Darstellung des Inneren willen. Denn Farbe bleibt Grundlage und Ausgang. Die Gestalt ist mit einem Ornament erledigt, das die kontrastierenden Farbflächen säumt, die Teilsummen der impressionistischen Technik trennt und der schnellen Überschau eilig nachfließt. Auf Empfindung war es angelegt; Empfindung war Ausgang. Doch leicht gerät das Ornament zum

Kunstgewerbe. Die Vormänner liefern die Farbgesetze; der Erbe überrascht mit ihrer Technik, die ihm Mittel zu Pathos und Gefühl ist, Mittel für den raschesten Ausdruck kurz brennender Ekstase. Aus technischem Berechnen der gestuften Sensibilität ist pathetisches Ethos und subjektive Schau geworden. Etwas aber fehlt dieser Raserei: eine Raumstruktur und genügende Dichtigkeit. Man war zum Äußersten gestürzt und vergaß darüber die Angefülltheit des Auges, das viel fordert. Die subjektive Ekstase hatte Ornament und Dekoration erzeugt; die expressive Darstellung trieb dahin, ohne Dinge und Raum hinreichend zu durchdringen. Über der subjektiven Ekstase, die nur den Gipfel wertet, vor dem fast alles zu schwach und zu arm erscheint, vergaß man den Reichtum der Gestalt; das Objekt verarmte. Denn der Ekstatiker ist mitunter technischer Monomane. So hielt man sich an Delacroix, Millet und Daumier, an starke Ge-
länder, damit man Inhalt besitze und gestützt auf die figurale Erfindung der Alten nicht zusammenbreche, doch dem fertigen Bild Gefühl und neue Technik zufüge. Die demütige Übernahme von Vorbildern erweist, wie van Gogh dem anonym kollektiven Kunstwerk zustrebte und dies als etwas übergeordnet Sachliches erfaßte, wovor die Individualität gleichgültig wird. Die Nachbildung zeigt auch die Bedeutung, die man der nur optischen Auffassung beilegte; man kopierte, um seine Erregung über die Darstellung anderer, über ein menschlich bedeutsames Thema zu geben, sentimentale Umschreibung, Variante: denn wertvoll war ja nur die Übersetzung, das Ballen in eigenen Superlativ. Farbe und Zeichnung hatten sich im Gipfelpunkt verselbständigt, die Raserei weitete Handschrift und Farbe, die Farbenreize (Touches) wurden zu rasch gemalten Flächen verbreitert; Umrisse wurden eingefügt. Der Expressionismus konnte beginnen.

Doch noch ein anderes spricht hieraus: van Gogh spürte, daß man mit der artistischen, nur metiermäßigen Auffassung das Drama verloren hatte. Die Impressionisten hatten begonnen, das Drama auf die artistische Dynamik zu beschränken — die einen Zeitausschnitt von verringerter Gegenständlichkeit gewährte. Man hatte vom Dramatischen nur die farbige Beziehung erübrigt; bewußt mied man die genrehafte Beschreibung: die Bildauffassung der Alten, die ein Nachbilden vorgestellter Dauer anstrebten; ihre Bejahung des Gegebenen gestattete ein immer umfassenderes Einbeziehen des Erlebten, eine immer reichere Darstellung, die dem überlieferten Formvorrat verwebt wurde, einem Formvorrat, kräftig genug, die Summe des Dargestellten, von Genre und Beschreiben getrennt, in eigene Welt zu fassen. Van Gogh versuchte, die artistische Gelassenheit durch Darstellung und Drama zu durchbrechen. Man will hier zuweilen auf germanische Bewegtheit weisen: doch Delacroix oder Doré waren Romanen. Die Impressionisten hatten das Literarische aus dem Bild entfernt; van Gogh aber empfand diese Literatur als Menschliches, gleichzeitig auch als ein Mittel zum großen Bild. Er blieb mit solchem Versuch ein Einzelfall. Seine Technik jedoch finden wir als jugendlichen Beginn bei den Späteren, die sich dann schnell dem komplexeren Cézanne zuwandten.

Unter den Zeichnungen van Goghs sehen wir Blätter, die sich im Gegensatz zu ornamentaler Lösung aus kleinen Strichen fügen; hier wirkt neoimpressionistischer Einschlag. Van Gogh wurde durch die pointillistische Schule zu lichtreinerer Palette und komplementärer farbiger Ergänzung angeregt. Die Neoimpressionisten brachten den Luminarismus in ein wissenschaftliches Gesetz, verstärkten das Abstrakte des Farbenreizes (Touche) und führten ihn zu beruhigter Dekoration. Prozeß und Moment wurden durch die dekorative Harmonie der Farbflächen abgelöst; mit der methodischen Farbzerlegung wuchs die Forderung an die optische Mitarbeit des Betrachters; die optische Mischung wird nun in den Kalkül des gesamten Bildes bewußt einbezogen. Die Impression wird schulmäßig ausgelöst; statt der Erregung sucht man eine oszillierende Harmonie, die den jüngeren Matisse beeinflußt haben mag, wie auch das dekorativ Gobelinhafte die Anfänge der Späteren bestimmte. Die Grundfläche bleibt geradezu materiell gewahrt. Das Optische ist raffiniert, doch eng gefaßt. Raumhaft befriedigende Gleichungen fand die Schule kaum. Ihre Maler überragt weit der einzige Seurat.

HENRI MATISSE

Henri Matisse wurde am 31. Dezember 1869 in Le Cateau, Département du Nord, geboren. Er besuchte kurze Zeit die „École des Beaux Arts“, die er bald mit dem Atelier des Gustave Moreau vertauschte. Dort lenkte er durch seine sicheren Aktzeichnungen die Aufmerksamkeit Moreaus auf sich. Er malt in Clamart bei Paris, stellt 1896 im „Marsfeldsalon“ aus, tritt 1901 zum erstenmal in den „Indépendants“ hervor, die er die nächsten Jahre regelmäßig beschickt. Er arbeitet dann, Signac benachbart, in Saint Tropez und Cassis. Kehrt nach Paris zurück, um nun wieder längere Zeit im Süden, in Collioure, zu malen. Dort entstehen die „Teppiche“ („Les tapis bleus“, „Les tapis rouges“) und das Porträt „Marguérite“. 1908 eröffnet Matisse seine Schule. Angewidert von der schwächlichen Nachahmerei der Schüler schließt er sie nach einiger Zeit.

1903 „Die Lebensfreude“.

1907 „Die Toilette“ (Abb. 194).

1908 „Das Glück des Lebens“ (Abb. 192).

1910 „Der Tanz“ (Abb. 193).

1910 „Die Kapuzinerkresse“ (Abb. 195).

1911 „Die Musik“.

1911 „Das Atelier“.

1911 „Die Goldfische“ der früheren Sammlung Schtschukin.

1911 „Das Fenster in Tanger“ (Abb. 196).

1911—12 „Maurisches Café“.

1912 Ausstellung der Marokkobilder bei Bernheim.

1913 „Rifkabye“.

1914 „Die Goldfische“ der Sammlung Halvorsen (Abb. 197).

1916—17 Die Bildnisse der drei Schwestern (Abb. 200).

1918 „Toque de Gouro“ (Abb. 202).

Matisse arbeitet meist in Nizza.

★

„Je voudrais n'être jugé que sur l'ensemble de mon œuvre,
la courbe générale de ma ligne.“

Matisse

Bei van Gogh, Gauguin und den Neoimpressionisten drang mit der Absicht zur Komposition und mit bewußter farbiger Übersetzung das Urmotiv des flächig Dekorativen durch. Schnell summierte man die Dinge zu farbig über-

setztem Klang, der durch kunstgewerbliche Ornamentik gestützt wurde; von Ornamentik ist zu sprechen, da ein Umriß echten bildräumlichen Ausgleich ersetzen soll. Man versuchte aus der Atomistik zerlegter Impression heraus zu geschlossenem Gestaltgefüge zu dringen. Seit Corot und Monticelli war die Farbe immer kräftiger gelockert und geteilt und eine optische Dynamik durch Teilung erreicht worden. Nun ging der Weg vom analytischen Luminarismus zum Kolorismus, man löste aus dem Lichtdrama den farbigen Träger und verselbständigte ihn. Van Gogh schrieb in ethischer Erregtheit, daß Farbe Wahres ausdrücken könne als nur die körperhaften Eigenschaften des Modells; er wies damit ein wesentliches Gestalten des Menschlichen. All diese Jungen um 1905 suchten das große Bild, das die Nuance ausschließt; ihre Vordermänner hatten es bereits leidenschaftlich versucht. Ich erinnere an die großen „Badenden“ Cézannes. Eine Krise des Staffeleibildes war angefacht, ein Ringen um Monumentalität, die mehr gewähren sollte als Geschehnisausschnitt, nämlich die von Zeit wieder befreite Farbe. Große Farbflächen werden gegeneinandergestellt, wobei man die Kenntnis der Komplementärfarben nützt; die Abgrenzung der Farben lief ornamental. Aus der Lehre von den Komplementärfarben schloß man, daß die Farbflächen in sich genügsame Gesetzmäßigkeit und somit Form enthalten und das Bild farbig frei balanciere; die Farbe trage ihr Gesetz in sich, und schon aus ihr baue sich Komposition; denn der jeweiligen Farbe entspreche eine bestimmte Form. Wir wollen hier kurz auf die Lautsymbolik Rimbauds hinweisen, die er in seinen „Voyelles“ aufstellte, dann die freie Verknüpfung von Wortbildern erwähnen, die Mallarmé beispielhaft gelang, sowie dessen wertende Kalligraphie des Gedichts.

Die „Fauves“ (so hatte der Dramatiker Pierre Véber die Gruppe um Matisse spottend genannt) glaubten, die Bildaufgabe geradezu koloristisch lösen zu können. Die fast programmatische Wahl der Farbe war unter dem Einfluß der Turner, Delacroix, Jongkind und Monet von den Neoimpressionisten angeregt worden.

Man ist dem Wandbild greifbar nahe. Die Architekten beginnen von neuem sich zu rühren; doch die Räume, die kräftig sind, starken Bildflächen durch dreidimensionales Volumen zu entgegnen, bleiben aus. Ironischer Fakt, daß Matisse und Marquet, um durchzukommen, eine Decke im „Grand Palais des Arts“ stukkatierten. Eine Architektur, die produktiv die anderen Gebilde sich einordnet, bleibt diesen Dingen versagt, und so resignierte man nach einigen Jahren.

Man versuchte etwa eine Synthese, jedoch ohne zureichende Mittel; eine umfassende Konzeption fehlte. Man hatte eher die Sensation vergrößert und gelangte darum zu verarmter Primitivität. Es mangelte an einer tatsächlichen Durchformung des Bildes. Man kam zum großen Bild aus einer brutalen Schlaffheit der Mittel, die infolge formaler Undifferenziertheit in weite Flächen schwammen. Eines ahnte man allerdings, und dies bleibt wichtig: daß das Bild als Einheit konzipiert werden müsse. Nur das Vereinheitlichende war schwach,

vage und sekundär. Ergebnis war: eine farbige, undramatisch starre Sensation. Trotz aller primitiven Einfachheit bleiben diese Bilder Fragmente; denn sie begleichen die Wirklichkeit formal ungenügend, so daß der Betrachter allzu rasch das Formspiel durchläuft. Was solche Arbeiten vorläufig noch rettet, ist die mehr oder minder subtile Auswahl des Farbigen: der Geschmack.

Man erinnert sich, daß die Deutschen die gleiche Krise erlitten. Pathetisch hatte man die fleißig geschichteten Farbkörper der Neoimpressionisten vergrößert; denn von ihnen und van Gogh war man ausgegangen. Nur forderten und erzeugten jetzt die Flächen automatisch einen stärkeren Kontur. Eine etwas billig leere Harmonie, zu sehr und zu oft der gleiche Akkord. Ähnlich hatten wohl die Dichter Claudel und Suarez die Rimbaudschen Zeichen pathetisch ausgerollt und versanken in breite Paraphrase und deklamierte Rhetorik, die der Struktur ermangelte, hinter welcher eine alte Problematik sich dürftig verbarg. Die simple Optik dieser Fauves ist zu rasch durchschaut. Dies Negative bezeichnet wohl die Verneinung der auch das Auge verwirrenden, vielfältigen Zivilisation, die Gauguin schon einmal mit berechnender Archäologie des Kolonialen und exotisch Zweifelhafte erschlagen wollte. Damals spottete Renoir: „On peint si bien aux Batignolles.“ All dies war schnelles Jugenderlebnis, schmale Aufgabe, temperamentvoll aufgeblasen und rasch abgenutzt. Wollte man nicht bankrottieren, so mußte man zu Cézanne kommen, der den Bildraum eindringlicher, völliger gestaltet, der Wahrnehmung umfassendere Kräfte entgegengestellt hatte, damit im Zweidimensionalen eine genügende Formgleichung gewonnen werde. Wichtig allerdings bleibt, daß die Voraussetzung, die Fläche, nun festgelegt war. Die Krise war eröffnet, das analytische Stadium beendet, Folgerungen waren etwas später zu ziehen; denn mit plakathaft billigem Raffinieren, womit van Donghen einen fragwürdigen Ruf bestreitet, ist nichts erreicht. Die Krise wurde akut, nachdem ein jeder an seinem großen Bild gescheitert war. Das war um 1906 und 1908, da Matisse „Das Glück des Lebens“ (Abb. 192), Vlaminck und Derain (Abb. 207) ihre großen Akte malten und Picasso mit einer mächtigen Komposition kämpfte. Damals erkannte man resigniert, daß ein Monumentales mehr fordert als farbige Metapher, daß es aus allgemeineren Lebensbedingungen wächst, doch aus Kunst, Diskussion und Absicht nicht erschaffen werden kann. Schon Gauguin hatte Monumentalität durch koloniales Abenteuer und kunstgewerbliche Exotik zu gewinnen versucht, und van Gogh schreibt mehr und glühend vom neuen religiösen Bild, als daß er es zu verwirklichen vermochte. Trotz allem Pathos war man rational und in enger Grenze verhaftet; mitunter mutet diese dekorierte Teppichwelt etwas banal an, platte Duncanschule und Freibad. Die Fauves resignierten vor dem ungenügenden Mittel. Ihre Flächen und Ornamente waren rasch abgespielt; bald war der Bildtypus der Fauves mechanisiert und verbraucht, da man das Monumentale mit großer Leinwand und grobem Mittel verwechselt hatte. Allerdings hatte man zunächst ein Stück Tradition und ihre Techniken weggeräumt, und der Weg war frei; doch mit der Zerstörung der Überlieferung war

man selber verarmt. Der Konflikt zwischen Malerei und Bildraum war erweitert worden, für jeden sichtbar und zwingend.

Matisse und die Fauves hatten die mindere Erbschaft angetreten, nämlich die der Neoimpressionisten und van Goghs. Man vereinfachte und bevorzugte das dekorierende Ergebnis, „la sensation directe“. So wurde Matisse der Techniker der schnellen, etwas billigen Lösung. Von der impressionistischen Abkürzung kam man zum Dekor, dem geschmackvollen Mittel zweiten Ranges, wobei das Umfassende, Schwierige vernachlässigt wurde; der Raum wurde der Farbe geopfert. Maurice Denis nannte ängstlich übertreibend diese dekorative Abkürzung „la recherche de l'absolu“.

Die Neoimpressionisten hatten die Farbenzerlegung systematisiert, um „der Farbe möglichsten Glanz zu verleihen und ihre Leuchtkraft harmonisch zu steigern“. Signac schreibt: „Die von jenen angewandte Technik ist keineswegs impressionistisch. So sehr die Technik der Impressionisten instinktiv und momentan ist, so überlegt und beständig ist die ihre. Der Neoimpressionist beginnt kein Bild, ohne sich vorher über dessen Anordnung im klaren zu sein. Überlieferung und Wissenschaft leiten ihn; er harmonisiert die Komposition, er paßt Linie (Richtung und Winkel) und Farbe dem Bildcharakter an. Die Linien-dominante wird durch den Gegenstand bestimmt; horizontale Linien künden Ruhe, steigende Kurven jubeln Freude, sinkende bezeichnen Trauer. Ein ausdrucksvolles polychromes Farbenspiel verbindet sich dem Ausdruck der Linien. Indem der Maler die Farbe und Linie der Gemütsbewegung, die ihn erfüllt, unterordnet, wird er zum Schöpfer. Er betont Rhythmus, Maß und Kontrast. Wir streben die höchste Steigerung der Farbe und Harmonie an. Diese Technik eignet sich vor allem für dekorative Malerei. Sie ist ein Beispiel einer großen dekorativen Entfaltung, welche die Analyse der Synthese, das Flüchtige dem Beständigen opfert. Diese Bilder, die etwas vom Reiz von Teppichen und Stickereien besitzen, sind sie nicht auch Dekorationen?“ Aus dem Diktat Seurats zitieren wir: „L'art — c'est l'harmonie; l'harmonie — c'est l'analogie des contrastes. Ces diverses harmonies sont combinées en calmes, gaies et tristes . . .“

Die Konzeption des Matisse und der Fauves war durch van Gogh geradezu festgelegt. Aus seinen Briefen kann man die Haltung der Fauves herauslesen; die französische Malerei wirkt beispielhaft, da die Maler ihre Absichten und Techniken, ohne vor Klarheit und Enttäuschung zurückzuschrecken, konsequent durchdachten. Einer gut erzogenen, beglückenden Sinnlichkeit entspricht die theoretische Begründung; darum ließe sich die Geschichte der französischen Malerei und ihrer Theoreme vollkommen aus den Dokumenten der Maler darstellen und erweisen.

In den Briefen van Goghs findet man die Haltung der Fauves und der deutschen Expressionisten geradezu vorbestimmt. Von der Farbe als Ausdrucksmittel sagt van Gogh: „Man muß die Ehe zweier Liebenden durch die Ehe zweier Komplementärfarben . . . darstellen.“

„Ich versuchte mit dem Rot und dem Grün die schreckliche Leidenschaft der Menschen auszudrücken.“

„In meinem Kaffeehausbild versuchte ich darzustellen, daß das Café ein Ort ist, wo man verrückt werden und Verbrechen begehen kann.“

„Dies ist eine Farbe, nicht wahr vom Standpunkt des Realismus, der Augentäuscher, aber eine suggestive Farbe, die irgendeine Bewegung glühenden Gefühls ausdrückt.“

„Ich weiß nicht, ob irgendeiner vor mir von suggestiver Farbe gesprochen hat.“

„Das wird nicht der Impressionismus sein, der die Lehre formuliert.“

„Das ähnelt, wenn man will, einem billigen Farbendruck. Das Volk, das die Farbendrucke bezahlt und barbarische, sentimentale Drehorgellieder liebt, geht den richtigen Weg.“

„Großes Format und summarische Handschrift sind gerechtfertigt.“

„Keine gestuften Töne; die Berge waren blau, macht sie blau und damit genug.“

„Auriers Aufsatz ermutigt mich, noch mehr von der Wirklichkeit mich zu entfernen und eine Art Farbenmusik zu schaffen.“

Zum Schlafzimmerbild: „Nur flache Farben, aber es steckt Harmonie darin.“

„Wenn all meine Farben auf einmal zur selben Zeit in mir erblühen, ist dies kein Beweis, daß ich sie wie ein Somnambuler fühle.“

„Ich will das Bild eines Künstlers malen . . . Um es zu vollenden, werde ich willkürlicher Kolorist.“

„Die genaue Farbe ist nicht das Wesentliche, das man suchen muß.“

„Der Maler der Zukunft ist ein Farbiger, wie er noch nie gelebt.“

„Die Malerei, wie sie jetzt ist, verspricht subtiler — mehr Musik und weniger Skulptur — zu werden; sie verspricht die Farbe.“

„Die Beziehungen der Farben sprechen durch sich selbst.“

„Im Gemälde möchte ich eine Sache sagen, tröstlich wie Musik. Ich möchte Männer oder Frauen malen in dieser Ewigkeit, in dem Beben unserer Farben...“

Dekoration: „Darin werden wir durchaus ursprunghaft sein, da will ich einen Stil hineinbringen.“

„Die gemeinsten Farbenholzschnitte mit ihren Farbflächen finde ich bewunderungswürdig wie einen Rubens oder Veronese.“

„Das Gemälde kommt mir wie im Traum; eine schreckliche Hellseherei. Ich werde Figuren aus dem Kopf zeichnen.“

„Ich arbeite jetzt oft aus dem Kopf. Solche Bilder sind immer weniger linksch und haben ein künstlerischeres Aussehen als die Stücke, die nach der Natur gearbeitet sind.“

„Alles, was ich nach der Natur arbeitete, waren Kastanien, die ich aus dem Feuer holte. Ich beginne aus dem Kopf zu arbeiten.“

„Ich bedauere nicht, daß ich die theoretischen Fragen über Farbe ein wenig beherrschen wollte.“

„Tatsächlich fühle ich mich getrieben, einen Stil zu suchen.“

„Man muß das Gesamte einer Landschaft fühlen; dies unterscheidet Cézanne von allen andern.“

Mit diesen Sätzen ist die Kunst des Matisse fast festgelegt. Es sei hervorgehoben, daß in ihnen nur ein Bruchteil des großen Menschen van Gogh angedeutet wird.

Matisse und die Fauves verwandten die Technik der Neoimpressionisten, die von ihnen verbreitert, koloristisch generalisiert wurde. Das Doktrinäre jener Kunst, das einen Beginn zum durablen Bild verhieß, lockte. Gleichzeitig wirkte die Ausstellung des Werks von Georges Seurat (1859—1891) ungemein, die 1905 neben einer umfassenden Schau der Arbeiten van Goghs (1853—1890) in den „Indépendants“ gezeigt wurde. Cézannes entscheidende Einwirkung begann später, nach dem Niederbruch der Fauves. Man sah nun Seurats große Kompositionen — sie mußten ungemein beeinflussen. Endlich durfte man wieder durchgearbeitete, bis ins kleinste beherrschte Kompositionen bewundern; ein Meister seltenster Reinheit, der das Tägliche ins große, erhabene Bildnis zog, sprach hier. Hier schimmerte ein geläuterter Bildentschluß, worin jedes vorgewußt war; unerschütterliche Heiterkeit und bezaubernde, reine Ornamentik leuchteten einfach und geschmeidig, so daß man der Fläche froh war und weiterdringende Gestaltung vergaß. Hier war die Bildfläche subtil aufgeteilt, die Form glitt überzeugend logisch, ohne daß die Fläche von räumlich kontrastierenden Planen durchbrochen war. Ordnung und Zusammenhang überredeten. Rasch glaubten Matisse und seine Freunde, daß man bei Vermeidung der farbigen Division die große Form finde. „Die Lebensfreude“ entstand. Man hatte große Farbflächen — klug geregelt, auf Hauptklänge gestimmt — gegeneinandergesetzt. Nuancen und Einzelnes schwanden, schwingendes Zusammenwirken der Flächen sollte die große Gestalt gewähren. Nicht vom Licht komme das Heil, sondern aus der Farbe, die in sich Gesetz und Form trage; aus dieser musizierten Form und Harmonie. Die Gesetze der Kontrastierung, leicht verständliches Wissen, waren bekannt. Es galt nur, groß zu sehen, statt dem Motiv gehorsam zu folgen, es zu verallgemeinern. Statt Lokalfarbe sollte man das farbige Element geben, frei Farbe gegen Farbe stimmen kraft des vertrauten Gesetzes der Komplementäre. So mußte das große Bild gelingen — doch vielleicht nur ein umfangreiches Plakat. 1910 hatte Matisse den „Tanz“ (Abb. 193) vollendet. In der „Lebensfreude“ kämpften helle und dunkle Farben, vertikale und horizontale Körpermassen, die durch farbigen Kontrast Umriß erhielten. Im „Tanz“ war ein elliptisch-rasendes Körperornament gegen blauen Grund und halbelliptisches, kugliges Hellgrün gesetzt. Die Akte sind stärker aufgeteilt — man beginnt Volumen zu suggerieren.

Und doch, dies alles bleibt Ornamentik. Das Auge gleitet zu spielend, ohne zu dichter Raumempfindung angeregt zu werden. Die ornamental ausgeschnittenen Körper binden sich nicht mit den Flächen zu einheitlicher Funktion. Wohl sind Farbe und Gestalt generalisiert, aber die Vereinfachung deutet auf

Dürftigkeit des Mittels und billige Abkürzung. Man hat weggelassen, doch nicht erfunden; man gab Stilisierung, generalisierenden Ersatz, der vom Gegenstand herrührt; eher ein Kalkül, das eine unvollständige oder unzureichende Anschauung durch die billige Kraft minder Mittel verbirgt; Linie und Farbe werden keinem umfassenden, primären Raumbild eingeordnet, sondern bleiben diskrepante Mittel, etwas künstlich vernietet. Hier steckt Matisse noch im Impressionistischen. Trotz aller Farbe steht die Zeichnung unverbunden da. Ein etwas schematischer Kontur ist aufgezüht, und das Auge erledigt allzu rasch diese etwas lehrhaften Dekorationen; die Mittel sind dünn und überdeutlich, diese geistvoll akademische „Klarheit“ lebt vom Negativen, dem Weglassen. In dieser dekorativen Abkürzung des Gegenständlichen weist Matisse seine impressionistische Herkunft, dagegen im Hervorheben des Flächenschemas sein Suchen nach kompositioneller Generalisierung. Doch an Cézanne gemessen erscheint er reaktionär und eng. Man sieht Primitivität als Ausflucht vor der Vielheit der Mittel und eine Neigung, sich mit zweitklassigen Absichten zu begnügen. Das Ergebnis war — enge Manier und die Niederlage der Fauves. Van Gogh hat einmal den Manierismus an Gauguin demonstriert: „Er vermeidet es, sich die geringste Vorstellung von den Formmöglichkeiten und der Realität der Dinge zu machen; aber damit gewinnt man keine Synthese.“ Von der modischen Primitivität der Professoralen schrieb er: „Wenn sie wagen, sich primitiv zu nennen, so wäre es gewiß gut, sie lernten ein wenig als Menschen primitiv zu sein, ehe sie das Wort primitiv als einen Titel künden, der Anrechte, ich weiß nicht wozu, geben soll.“

Der Entschluß zur figuralen Komposition war von Matisse 1907 im Bild „Toilette“ (Abb. 194) angekündigt. 1908 gibt er in „Das Abräumen“ eine Ansammlung von Ornamentik, die an die Schlingdärme des Jugendstils erinnert. 1911 und 1912 malt er nach der Marokkoreise Bilder, in denen das Behelfslineament von den Farbflächen aufgesogen ist (Abb. 196). Der Süden hat ihm wie so vielen geholfen; der Kolorismus kommt aus der Provence und Nordafrika, den Filialen der Pariser Ateliers. Die Landschaft war produktiv geworden. Neben und zwischen diesen Kompositionen stehen Porträts und Stilleben, ungleich in der Technik, einige Gauguin verwandt (Abb. 198), andere Stücke in der Nähe des behaglicheren, kultivierten Bonnard (Abb. 200). Gegen 1916 und 1918 macht sich der Einfluß des Könners Courbet geltend (Abb. 202). Matisse beginnt zu modellieren, verschmilzt die Farben, doch noch immer herrscht die Arabeske, trotz gemilderter Übersetzung. Matisse, der Chef, hatte als letzter die Schule der Fauves liquidiert. Er spricht nun von Präzision und Realismus; er will jetzt Hände zeichnen, „Finger, die nicht wie Zigarrenstumpen aussehen,“ und sagt, „es genügt nicht, eine Hand richtig zu zeichnen; sie muß Teil eines Ganzen sein“. Eigentlich keine sonderlich neue oder überraschende Enthüllung. Der Virtuos der Primitive ist bürgerlich und elegant geworden und zitiert, die nachäffende Horde der „Sous-Matisses“ verachtend, das schlimme Wort Forains: „Seit die Deutschen weg sind, können unsre

Jungen beginnen, Hände zu zeichnen.“ Die letzten Zeichnungen des Malers weisen dünne Feinheit, seine Bilder elegante Geschmeidigkeit (Abb. 203, 205). Das Sujet hat den Stil besiegt und der Geschmack das Motiv raffiniert.

Matisse ist der charmante Techniker der leichten, eleganten Lösung; die Elemente des Sehens und der Form sind eher vermieden als bewältigt. Seine frühere Primitivität war ein Ausweichen, und geistvoll senkt er farbige Arabesken in die Fläche; ein reizendes Spiel von Farbe und Kurve, deren statischer oder linearer Rhythmus mit Geschmack arrangiert ist. Dies stark Geschmackliche stützt sich auf einen Eklektizismus des Aktuellen und geistvolle Benutzung minderer Mittel. Matisse schalt zwar einmal „die Leute, die vorsätzlich Stil machen“ zugunsten empfindsamer Beobachtung, doch beginnt sein eigenes Sehen mit vorsichtigem Partipris. Zugunsten der Farbe bleibt das räumliche Äquivalent etwas ungegliedert. Seherlebnis und optisches Vorstellen gleiten zu rasch und etwas arm. Es scheint uns gerade Aufgabe der Malerei zu sein, über die Farbe als Zweck zur Raumbildung vorzustoßen und jene in der Rolle des Mittels zu halten. Wenn dies unterlassen wird, prangen Dekor und Geschmack, und das „Absolute“ wird leicht ausgewalzter Gemeinplatz.

Matisse schrieb einmal: „Mein Traum ist eine Kunst voll Gleichgewicht, Ordnung und Ruhe“, und er vergleicht sie „einem guten Lehnstuhl“. Seine Ordnung und Synthese stehen allzu rasch fertig, sie sind zu undicht, da die entscheidenden Seherlebnisse, Plane, Bewegungsdimension, Umbildung der Fülle einer bescheidenen Konzeption geopfert werden. Matisse gibt ein Kompromiß zwischen Beobachtung und farbigem Generalisieren. Definierte er doch Komposition als „die Kunst, in dekorativer Weise die verschiedenen Elemente anzuordnen, über die ein Maler verfügt, um seine Gefühle auszudrücken. Alles, was keinen Nutzen für das Gemälde hat, ist eben schädlich.“ Mit letzterem begründet er die koloristische Abkürzung, die von selbständiger, erfindender Gestaltung durchaus geschieden ist. Man fragt, was hier die „Gesamtharmonie“ klingen läßt, und was als „überflüssiges Detail“ verworfen wird. Mit einer „Kondensierung von Empfindungen“, einer „allgemeinen Konzeption“, ist wenig erreicht, wenn die Konzeption gerade die erheblichen optischen Momente ausläßt, die ein autonomes Bild ermöglichen. Wir kennen solche Pseudoklassizität bereits von Gauguin her, der Komposition mit dem Talent seiner Modelle, dem primitiven Motiv und einer geographischen Entfernung verwechselte. Man kennt dies rechnende Sehen eines klugen Eklektizismus, eine aus bereits geleisteter Gestaltung sorgfältig gewählte Schematisierung, die das Sujet mit den einseitig gesteigerten Resten fremder Versuche schmückt; eine Virtuosität der geschmackvoll verbundenen Anleihen, eine Anthologie formaler Mittel, wird festgestellt; also Manierismus mit rasch verpuffendem optischen Auftrieb. Gehalten gegen solchen Eklektizismus verblüfft die gewollte Primitivität, eine Folge überdifferenzierter Zivilisation; ein Reagieren gegen eigene Komplizierung. Die Absicht, „daß man ein klares Bild vom Ganzen habe“, scheitert an der unzulänglichen Konzeption des Ganzen.

Man erklärt Matisse gern zum neuen Klassiker, wohl weil er die zugänglichen, obenauf liegenden Mittel benutzt, die in den Werken der Meister vielfach verwoben, gerade verhüllt sind. Matisse geht allzu skrupellos auf Komposition. Wohl aus solch klassizistischem Eklektizismus schrieb er: „Es gibt keine neuen Theorien.“ Damit scheint gesagt zu sein: es gibt keine neue Malerei, sondern nur Varianten; also ein Trost der schwachen Gemüter. Es ist biologisch notwendig, die geschichtliche Kontinuität der Menschen und Dinge herzustellen, damit nicht einmal gefährdende Leere starre; doch Geschichte ohne Neues, ohne dessen Glück und Schreck, wäre nur Wiederholung, und gerade die Gesetze gerieten an der immer wiederkehrenden Schablone zur summarischen Inhaltsangabe, sie würden kraftlos und ihres eigentlichen Charakters beraubt. Tradition wäre dann Wiederholung und lebte von irgendeiner metaphysischen Substanz jenseits des Lebens. Jede Zeit jedoch schafft und deutet sich ihre Überlieferung vom lebendigen Schaffen her; dies ist der Erreger einer neuen Deutung der Tradition, und diese ändert sich infolge der Verlegung des lebendigen Entstehungspunktes. Jede Zeit schafft und ordnet sich ihre Geschichte und setzt dann sich selbst ans Ende, wiewohl Gegenwart stets der Beginn des Vergangenen ist. Bei anderer Deutung der Überlieferung würde Geschichte nur wie starrer Apriorismus wirken, während tatsächlich die Tradition bestimmt, wenn sie der Gegenwart bereits angepaßt und zugeedeutet ist. Kunst muß eben abgeänderte, neue Erfahrungen verarbeiten, diese mit-erzeugen, und es geht nicht an, sie als das Zwecklose in ein heiliges Jenseits zu verschließen. Rückblickend mag man eine vergleichende Morphologie aufbauen, Wiederholung wird gern vorgefunden, jedoch auch eine leidenschaftliche, wenn auch schmale Neigung zum Neuen. Es ist ein anderes, ob man seine Kunst elementaren Seherlebnissen dankt oder einer Wahl vorgefundener Mittel, deren Ausdrucksmöglichkeit man modifiziert. Dies eher Modische denn Neue traf Renoir mit dem Wort: „Ils s’imaginent qu’en mettant du bleu à la place du noir, ils vont changer la face du monde.“ Mit der Verstärkung der Farbe ist wenig getan; wir kennen Wichtigeres als dies, die Integrierung der raumhaften Bewegungsvorstellungen; denn gerade in diesen erweist sich unsere optische Aktivität. Was in solcher Bewegungsvorstellung, in der Tiefenerfahrung, Außeroptisches miteingeschlossen ist, wollen wir im Bild nun optisch beglichen finden, und hieraus entsteht das reiche kontrapunktische Gespanntsein des Bildes. Matisse gibt das Sujet als passive Spiegelung, die einem Schema von Farbe und Arabeske eingeschient wird. Wir kennen einen Formalismus der Skizze, der kaum über den ornamentalen Einfall hinaustreibt, sondern diesen geschmackvoll illuminiert. Raumdarstellung ist wert, was sie an völliger Gestaltung der entscheidenden Sehkkräfte enthält, also keine Frage arrangierenden Geschmacks, sondern die Aufgabe der aktiven Gleichung des bewegt erfahrenen Volumens ist gestellt. Ein Matisse schematisiert oder vereinfacht Teile geleisteten Sehens; er zeigt leicht übersehbare, plakathafte Anordnung. Van Gogh besaß wohl Atem und hingerissenes Gefühl, im Aufbau der Farbe den Prozeß des Ent-

deckens lebendig zu erhalten; die Ergriffenheit beherrscht die rasende Bilderzeugung. Matisse beruhigt seine Sensibilität zu rasch, ohne daß sie hinreichend verdichtet ist, das Erlebnis wird in akademischer Eile bildmäßig generalisiert, und gern erinnert man sich einer bürgerlich-professoralen Moral, des guten Lehnstuhles; diese Bilder bleiben unfertig, da sie zu flink und um jeden Preis vollendet sein wollten, worüber man die primären Erlebnisse vernachlässigte. So bleiben diese etwas doktrinären Kompositionen eben Bruchstücke und Ausschnitte, und kein noch so eleganter Rhythmus von Linie und Farbe verhüllt die unvollständige Raumübersetzung, den Mangel erfundener Struktur. Zu rasch durchschießt das Auge die lockern Maschen der Komposition, deren bequemes Schema sich peinlich aufdrängt. Man berufe hier nicht die viel mißbrauchte Primitivität, höchstens eine, die durch Armut und Vergessen bezeichnet wird; also Klischee und Gegensatz von erfüllter Komposition werden festgestellt; eine Primitive der Ermüdung, des verzehrenden Erben, der zweitrangige Mittel steigert, ohne die Grundkräfte beschwören zu können oder zu besitzen; eine Professur des Luxus. (An Hodler besitzt man den protestantischen Fall.) Renoir sagte einmal: „Il faut meubler la toile jusque ça craque“; das fehlt bei Matisse.

Bilder sind sich öffnende Totalitäten. Vor Matisses Arbeiten wiederholt sich verbreitert etwa die Wirkung divisionistischer Bilder; der Beschauer soll die locker kontrastierenden Farbflächen verbinden, doch selbst dies wird durch gefällig entgegenseilendes Ornament zu sehr erleichtert: der Lehnstuhl. So bleibt der geschmackvoll-bequeme Effekt; diese Bilder beanspruchen eine zu geringe Mitarbeit des Betrachtenden. Wie der Vorgang, der zum Bild verhalf, größtenteils passiv war und nur geringe Sehaktivität enthält, so auch die Wirkung; denn diese entspricht der Kraft der optischen Zeugung. Die Synthese der Bilder Matisses, des neuen Klassizisten, bleibt neben dem im klassischen Bild verarbeiteten Formmaterial arm und dünn. Gleichgültig, ob man diese Arbeiten an der Kraft des unmittelbar vorher Geleisteten mißt, also an impressionistischer Dynamik und Konsequenz, oder an den fertig verharrenden, vieles enthaltenden Werken der klassischen Meister — diese Dinge verfallen zu Dekor, sie bleiben artistisch dünn und etwas unreal; das Erlebnis ihres Betrachters ist Geschmack an unverhüllter, eilfertiger Anordnung.

ANDRÉ DERAÏN

Derain hat wie Matisse im Schultatelier Carrières gearbeitet. Dann malte er zu Hause in Chatou. Auf seinen Streifen an der Seine befreundete er sich mit Vlaminck (Abb. 227—230); man sprach damals von der Schule des Pont de Chatou. 1903 stellte er mit den Fauves bei Weill, Rue Victor Massé, aus. Dort waren Matisse, Friesz, Marquet, Dufy (Abb. 340, 341), Vlaminck, Picasso vertreten. Er zeigte Arbeiten aus Chatou, Collioure und London.

Derain ging wie Matisse von van Gogh aus. Er beginnt mit Flußlandschaften; schwer wuchtete der Farbauftrag, eine etwas plumpe Touche. Solche Stücke, die in Chatou, London, Estaque entstanden, hängen im Moskauer Museum neuer westlicher Kunst (vorm. Slg. Schtschukin). Das ist 1902—1904. Er trifft dann Matisse und die Fauves. Nun beginnt er den Kampf um die große figurale Komposition. Schon 1905/06 wurden diese Themen in kräftig einfachen, doch ornamentalen Holzschnitten versucht. 1907 und die folgenden Jahre kämpft diese Generation um das dekorative Figurenbild. Matisse zeigt 1906 seine „Lebensfreude“, Friesz malt 1907 die „Schnitter“ und die „Akrobaten“, Vlaminck versucht erfolglos das Figurenbild, wie er auch vorher etwas grobe Akte in Holz geschnitten hat. Bei Derain fällt eine gewisse Zurückhaltung in der Farbe auf; rasch gelangt er zu einer primitiven Aktmodellierung. In einer Komposition der Sammlung Schtschukin spürt man die beginnende Teilung in Plane; das Volumen meldet sich zaghaft. Viele von diesen Arbeiten wurden vom Künstler zerstört. Die Landschaften fügen sich aus breiten Farbflächen zusammen; die grobe Kulisse der Fauves flacht. Man möchte sich vom Panneau und dem billigen Kunstgewerbe lösen; doch die Wände fehlen. Eine dekorative Primitive war versucht worden; sie war in vielem negativ gefaßt, jugendliche, leidenschaftlich umrissene Formulierungen. Ein Teilmittel zur Form wird für ganze Formmöglichkeit ausgegeben, man findet ein Element und will hieraus ein Ganzes ableiten, doch man scheitert an der einseitigen Beschränktheit des Mittels. Matisse verharnte am längsten professoral im Dekorativen. Man mied Stufung, zu der durch eine kontinuierliche Überlieferung die Sinne verfeinert worden waren; man ist brutal, doch rasch ermüdet und kann ein Gesamt an Formmitteln noch nicht bewältigen. Solch schmale Primitivität war rasch abgenutzt, eilig durchrollte Station. Wir kennen die snobistische Primitive, in der jedes als bekannt vorausgesetzt wird; Dinge, Begriffe und Vorgänge atmen Tautologie, die man in Langeweile und Ekel abweist. Man flüchtet ins Außerordentliche, Phantastische oder gibt nur das Interessante in letzter Abkürzung; müde überläßt man dem Betrachter, vom gerade noch gebotenen Hieb, vom stimulierenden Aphorismus zur Interpolation zu eilen, wobei oft Naturalismen eingeschaltet werden. Bei den Fauves begann eine puristische Primitivität, von wo aus Formmittel entdeckt werden mußten. Von der kapriziösen Primitive des Snobs gerät man ins Künstliche oder, rückfallend, zur Wachsfigur; von der formalen Armut der Fauves, die gegen den analytischen Atomismus der Impressionisten und gleichzeitig gegen die galvanisierte Leihanstalt der Akademien und das Inventar der Klassizisten reagierte, mußte man, wollte man nicht zwischen ärmlichen Kulissen schändlich niederbrechen, zum übersetzten Volumen (d. h. zu geformten Massen) gelangen. Mit Vergrößern und Verplatten des Malmittels war zu wenig erreicht und bewältigt; wollte man stabile Form realisieren, so mußte die Imagination gänzlich andere und elementare Mittel gewinnen. In das Jahr 1907 platzen zwei Plastiken Derains hinein — Arbeiten, die eine Entscheidung beschleunigen konnten. Da hockt der Kauernde: ein

Block, ein Würfel (Abb. 225). Man zwingt sich zum Raum und glaubt, dieser sei mit Masse identisch. Entsprechend hatte man im Bild um der Fläche willen die Tiefenübersetzung gemieden und die Formfläche der Leinwand gleichgesetzt. Masse ist jedoch anderes als plastischer Formraum. Irgendein Dreidimensionales will man zwischen die Teppiche der Fauves schleudern. Dies Dreidimensionale wird der undifferenzierten Masse gleichgestellt, die Tiefenkontraste sind ausgeschaltet, und eine dreidimensionale Fernwirkung bei völlig geschlossener Masse ist doch vermieden. In einen Würfel ist ein Körper gesenkt. Gewiß: dieser Würfel wird in einzelne Teilkörper getrennt; trotzdem ist die Tiefenbewegung kaum verformt, die Flächensichten herrschen. Ein Parallelismus von Teilkörpern ist zu beachten, entsprechend wie die Fauves auf ihren Bildern Farbflächen gegeneinander setzten. So kann man vielleicht sagen, daß der Block, dieses wörtlichst Dreidimensionale, in zweidimensional flächig und linear verbundene Teilsichten getrennt ist, die kaum eine schwache Tiefenvorstellung wecken; diese wird weniger durch eine plastische Gestaltung als durch die primitiv gegebene Masse schwach angerufen. Die Tiefendimension, die nicht an Masse gebunden oder mit dieser identisch ist, wurde einer ungeschlachten Ganzheit geopfert; denn auch im Plastischen wird Dreidimensionales weniger durch die Masse als durch Formfunktion gestaltet. Dichte Masse widerspricht geradezu der Tiefenfunktion, die nur übertragen gebildet werden kann; denn Tiefe entsteht aus dem funktionellen, vorstellungsmäßigen Zusammenklingen eines kontrastreichen Ganzen. Dreidimensionale Masse ist gänzlich anderes denn dreidimensionale Form; das Herausarbeiten dieses Tatbestandes wurde ein Hauptmotiv neuer Skulptur. Bei dem „Kauernden“ Derains hingegen soll die Masse eine Tiefenfunktion ersetzen oder suggerieren, indem mit jeder Seitenansicht die Erinnerung an ein Massenganzes einsetzen soll. Gerade in dieser Suggestion der einfachen Masse und des Haptischen liegt das durchaus Fauvemäßige und Primitive dieser Skulptur; genau wie man in den Bildern kaum über Kolorieren und Ornamentausschnitt innerhalb der unbewältigten materiellen Leinwand hinauskam. Man beschränkt sich auf die Bedingungen einfachster Materialwirkung, Leinwand und Masse. Der hemmungslose Trieb zu einem Formganzen wird innerhalb der Grundmittel befriedigt, man gibt eher Einfaches als die funktionelle Einheitlichkeit eines Vielfältigen; das Kompositionelle lebt von einer negativen Aufdringlichkeit, da ihr zu wenig unter- oder eingeordnet wurde. In dieser Armut sehen wir eine Besonderheit der Kunst der Fauves, gleichzeitig einen Zwang, aus der Verarmung bei erheblicher Unabhängigkeit vom Motiv zum autonomen Bild zu gelangen. Die Anregung vom Motiv her war immer schwächer geworden; nun galt es andere Kräfte anzuspannen.

Einige Momente sind an jener Skulptur wie an den frühen Figurenbildern Derains aufzuweisen, die später gestufter, biegsamer und diskreter verarbeitet wurden. Zunächst die geschlossene Führung des Konturs; die Form wird aus den geschlossenen Momenten des Gegenstandes gewonnen, dem Kontur

wiederum werden umrissene Teile eingefügt. Man belegt die Innenteile mit Raumakzenten, von denen aus Flächen zu- und wegstreben. Wir erinnern hier an Cézannes „Zentralpunkte“. Ein Zweites tritt breit beginnend hervor: beim „Kauernden“ ist der gesenkte Kopf dermaßen eingelassen, daß auch die Oberansicht eine geschlossene Fläche bietet. Die Rinne der Rückenmitte leitet den Blick zur Oberansicht. Dieses Verbinden einer Höhensicht, eines Blicks von oben, mit frontal gezeigten Formen weist die beginnende Wirkung Cézannes — man benutzt später solch vielfältigere Blickeinstellung, um die Volumina in Flächen von verschiedener Augeneinstellung zu gliedern, um die Form zu einer Einheit differenzierter Sichten zu steigern. Der Gegenstand wird in verschiedene Ansichten gegliedert — er wird eine simultane Gruppe von Einstellungsformen, und die Bildeinheit erhält nun einen gänzlich anderen Sinn als die Einfachheit der Fauves; jetzt werden gleichzeitig verschiedene Ansichten der Gegenstandsteile ohne plastisches Modellieren nebeneinandergesetzt, um ein Gestaltganzes zu gewinnen. Damals streifte Derain die Anfänge des Kubismus und zeigte eine vorübergehende Verwandtschaft zu einem Stadium Picassos. Drum nannten einige Derain den Beginner des Kubismus.

1908 brachte die beiden Figurenkompositionen „Die Badenden“ (Abb. 207) und „Toilette“. Die „Toilette“ ist statuarisch gehalten; übersetzte Farbe wird gemieden; Lokalfarbe soll tektonische Körper geben; eine Askese von der Farbe beginnt, man hat die Grenze des farbigen Mittels erkannt. Derain hat damals von den Bildern der Nukoloristen gesagt: „Si on couperait ces toiles, ce serait des couleurs des marchands de couleur.“ Also, man weist auf die Unzulänglichkeit des „morceau de peinture“ hin. Die Akte der „Toilette“, tektonisch geschlossene Körper, stehen isoliert gegeneinander, sparsam-schlichte Modellierung hebt sie gegeneinander ab; Farbe und Licht dienen nun bescheiden, ein in Flächen gebautes Volumen zu klären; die Lokalfarbe herrscht. Eine schöne Gegenstandsnaivität meldet sich. Mit solchen Bildern beginnt die Fragestellung, welche die kommenden Jahre französischer Malerei beherrscht: Wie stelle ich Dreidimensionales total auf einer Fläche dar? Um diese Situation zu beleuchten, weisen wir darauf hin, daß in diesen Jahren Picasso seine törichterweise negerhaft genannten Figurenbilder (Abb. 264) und Kartons arbeitet, dann den Bronzekopf (Abb. 268) modelliert, daß Braque in l'Estaque den „Viadukt“, das „Haus mit dem Baum“, dann (1909) „La Roche Guyon“ malt (vgl. Abb. 298). Ein Neues wird erprobt, die Fauves sind am Ende, Cézanne hatte endlich gewirkt. Man will den Konflikt zwischen Malerei und Raum, zwischen Ornament und flächiger Verformung, der bei den Impressionisten begann, in van Goghs Rhetorik und dem Kunstgewerbe der Fauves immer peinlicher klaffte, lösen. Matisse — wir verweisen auf sein Stilleben (Abb. 199) — versuchte das Volumen durch die Beziehungen der Farbflächen zu ersetzen; wenn eine Vorstellung von Volumen zustande kommt, so durch eine Assoziation des Betrachters, der dem Farbornament eine Vorstellung naturalisierenden Volumens hinzufügt; also die Folge solch schmaler Formbasis und

maniaker Farbeinseitigkeit ist gerade, daß der angeblichen Nuralerei, der artistischen Züchtung, infolge ihrer Unzulänglichkeit ein Naturalismus verbunden wird; ganz davon zu schweigen, daß diese angeblich synthetische Kunst, mit farbiger Suggestion sich genügend, dem Betrachter die eigentliche Erzeugung der Gestaltform hoffnungslos überläßt, so daß die Wirkung gänzlich vage wird. Dem Betrachter bleibt es überlassen, die farbige Sensation zu einer Gestaltrealität zu ergänzen. Hier liegt das Unzulängliche des Chefs der Fauves; besteht doch die Bildtotalität gerade darin, daß die Wirkung durch fertige Gestaltung des entscheidenden Optischen vorbestimmt ist. Die Formleistung muß wenigstens im Bilde liegen, sonst gleitet sie in den Betrachter, dem die schmale Sensation zur Erzeugung eines zureichenden optischen Komplexes genügen soll; der Betrachter wird geradezu der eigentlich Produktive. Stellen wir nebenher fest, daß bereits Lautrec zeichnerisch die schmale Abkürzung als das interessant Stimulierende und Charakteristische erfolgreich benutzte. Doch in seinen graphischen Blättern erhob er nicht pathetisch professoral den Anspruch, das große Gemälde gerettet zu haben. Man könnte gleicherweise auf einige Blätter Manets weisen, die wie Lautrecs Lithos oft nur einen Lichttrand geben, der von suggeriertem Licht aufgefüllt oder ergänzt wird.

Die „Badenden“ Derains (Abb. 207) sind noch etwas weiche Gebilde; doch der Farbfleck und das Übergewicht der Farbe sind verschwunden. In der „Toilette“ meldet sich lineare Geometrie; Linien grenzen Volumina ab, die farbig nur schlicht differieren und auf einfache Lokalfarben — Fleischfarbe, weißes Tuch und schwarzes Haar — gestimmt sind. Derain findet bald Mittel, Volumen aus Flächen zu schaffen.

Doch die formale Sensation war noch zu eng und verknallte in grobem Antriebe. Solche Einfachheit ist Fragment. Derain begann unter dem Einfluß Cézannes. Man wollte Dauerhaftes geben, und dem entspricht die Lokalfarbe, diese Normalisierung der häufigeren Erfahrungen. Gleichzeitig gestattet das Bewahren der Lokalfarbe weiterzielende, autonome Bildgestaltung, da jene einer figural selbständigen Bildung etwa Gegengewicht gibt; mit dem Anerkennen des farbigen Lokaltönen fühlt man sich wohl tektonisch freier. Gleichzeitig entspricht die Lokalfarbe diesen Versuchen, von der Sensation zu konstanten Bildformen zu gelangen. Ähnliches wird man an kubistischen Arbeiten feststellen.

Fläche als Form gewinnt reichere Kraft, wenn Mittel gefunden werden, das Volumen flächenhaft zu integrieren; eine stärkere, freiere Form, die Bedeutsameres einschließt und den Betrachter hält und ordnend bestimmt, wird erstrebt. Derain schafft nun den Bildgegenstand, indem er die Körper als ein Zusammenflächenhafter Teile faßt; dies ist ihm möglich, da der Körper als Einheit verschiedener, gleichzeitiger Blickeinstellungen gefaßt wird. Der Gegenstand wird als Diskontinuum gegeben zugunsten einer einheitlichen Flächenform. Das Volumen enthält die Erinnerung von verschiedenen Bewegungsvorstellungen, die auf einen Körper als Handlungseinheit bezogen werden. Der Maler gibt

Flächenhaftes und ist nicht einer organischen, sondern bildtektonischen Körpereinheit verpflichtet; denn optisch durchgeführte Form hat zunächst nichts mit den Formen des Handelns oder Erkennens gemein; das Optische ist nicht Station zum Unbildhaften, und Fremdes soll ihm nicht über- oder eingeordnet werden, solange es um das Bild geht, vorausgesetzt: eine optische Totalität und nicht Doktrin oder Sentiment usw. sollen das Bild bestimmen. Die Gruppe der Bewegungsvorstellungen wird in flächenhafte, bildmäßige Teile übersetzt, deren Ganzes als Bildselbständiges nicht das organische Körperganze wiederholt. Volumen entsteht dann als Gruppe verschiedener Einstellungen. Bemerken wir, daß Derain aus solchem Beginn keine weitreichenden Folgerungen zog; immer bleiben seine Formen und Formteile Mittel zu einem Gegenstandsganzen; er meidet die in sich kontrastierenden Sichtbindungen. Doch man ignoriert die Widerstände der Tiefenbewegung nicht mehr, sondern bildet eine Anschauung, in der gerade sie flächenhaftes Bildmittel werden. Derain bleibt bei der völligen Figur; er bricht diese Flächen nicht und vermeidet die Entscheidung, die eine Fülle von aus Bewegung gezeugten Ansichten über das figural Geschlossene stellt. Bei ihm folgen die Ansichtsverbindungen ohne allzu entschiedene Richtungskontraste; zunächst will er einen geschlossenen Körperumriß, in den das Mannigfaltige der optischen Einstellung gefügt wird, und dieses bleibt im Groben identisch mit den konventionell folgenden Tiefenrichtungen, nur daß diese, da flächenhaft übersetzt wird, in optisch verschieden gestellte Flächen umgesetzt werden und die Täuschung eines plastischen Tiefenkontinuums im Zweidimensionalen vermieden wird. Die Figuren und Stilleben Derains bis 1914 sind solcher Art gefaßt (Abb. 208—211; Tafel II).

Hier tritt Neues hervor gegenüber der monotonen optischen Einfalt der Fauves. Man gruppiert im Bild flächenhaft gegliedertes Volumen und faßt die verschiedenen, optisch kontrastierenden Raumrichtungen zusammen. Jetzt können Farbe und Linie andere, vielbedeutende Funktionen gewinnen. Jetzt zwingt man ein der Fläche zunächst Fremdes in das Bild. Also man formt eine reichere, kontrapunktische Konzeption. Bei Cézanne folgte das Volumen aus farbigem Kontrast und farbiger Modulation, die Jungen kehren um, und die Farbe folgt aus den flächenhaften Kontrasten. Die Farbe wird nun einem bedeutenderen Formmittel, einem optisch primären Element, eingefügt. Ordnung und Autonomie des Bildes gewannen nun reicheren Inhalt, und die Totalität spricht nun zwingender, da eine Folge von Tiefenerlebnissen zu flächenhaft gegliedertem Simultané umgeformt ist; die Bildvorstellung wurde nicht mehr mechanisch verarmt, sondern ein reicheres Gegenbild ist geboten. Die Fläche bezwingt das ihr Fremde. Eine reichere Gestaltvorstellung war gelungen und trotzdem eine stärkere Trennung von Naturalismen vollzogen. Die Bildisolierung war verstärkt, da der Betrachter von reicherer Bildgestalt gehalten wird, ein reicheres Ganzes sich ihm bietet. Das Bildmäßige ist auf das Grunderlebnis, den Raum, zurückgeführt, und eine reichere Hierarchie der Gestalt wurde gewonnen. Der Umriß vereinheitlicht nun räumlich divergente Flächen und

steht nicht mehr als hinzugetanes Ornament; diese Einheit ist nun aktiviert, da ihre Raumdeutung variiert und sie Volumen integriert und aus räumlich verschiedenen lagernden Teilen wächst. Das Zusammenspiel räumlich divergenter Flächen erzeugt eine reichere Fuge von Richtungszeichen und Winkeln.

Nun strömt die Bildeinheit reicher, eine aktive, beziehungsreiche Einheit arbeitet, da Widerstrebendes gesammelt wird. Nun ist Malen nicht mehr ein selbstgenügsames Färben, sondern flächenhaftes Bewältigen umgreifender Gestalterlebnisse, also eine Anschauung, die auch dem Biologischen völliger gerecht wird, da umgreifendere Sehakte verarbeitet wurden.

Diese Bildbereicherung begann Cézanne von neuem, der den klassischen Charakter solcher Anstrengung erkannte; es ist verständlich, daß diese Bemühung um ein völligeres und stabileres Bild klassifizierend oder revolutionär verlaufen kann. In Picassos dialektischer Natur vereinen sich beide Strömungen. Hier war doppelwegiger Entscheid, ob das alte Bild wiedergefunden oder zugunsten einer ungehemmten Optik anscheinend gänzlich zerstört werde. Derain ging immer stärker ins Überlieferte, und vielleicht kann man neben jede seiner Arten alte Formtypen vergleichend stellen. Auch in Cézanne kreuzt der Klassiker den Revolteur; zunächst geht er von einer Umkehrung der Mittel aus. Man beansprucht ihn als Impressionisten und als Konstrukteur; hierüber wird die Fortbildung der Malerei entscheiden; denn vom Gegenwärtigen aus wird die geschichtliche Leistung gewertet.

Derain verarbeitet das tektonische Erbe Cézannes. Diesem Herausheben des Stabilen entspricht die Verwendung der Lokalfarbe. Derain bewahrt geschlossenen Gestaltumriß, innerhalb dessen die Flächenteile räumlich variieren, wobei er sich der Flächenbrechung und Überschneidung bedient. Hier darf man an die Gotiker und Giotto erinnern; das Spiel räumlich divergenter Teile wird einem figuralen Umriß eingeordnet, und man meidet das Auflösen der Figur. Mit Derain und besonders Henri Rousseau setzt eine Art Gegenstandsnahe ein; gewiß, man gibt das der Fläche Gemäße, jedoch ist das Stilistische aus einer Seherfahrung gewonnen, die das Beständige der Dinge, ihren Charakter, zum Bild verarbeitet. Hieraus quillt die gemessene Idylle des „Samstag“ (Abb. 210) und einiger Landschaften; in der Einheit der dauerhaften Eigenschaften von Gegenstand und Bild liegt die Verwandtschaft mit dem Realisten Ingres. Derain konzipiert Gegenstand und Form in Einem und gewinnt, jenen treu bewahrend, die ihm gemäße Bildform. Bei Derain ist das Bildgenetische, das Cézanne öfters als Mittel nutzte, ausgeschaltet; er meidet die Auflösung der Formen und konsequente Dynamik. Eine Zeit war Derain etwa einer kubistischen Lösung genähert (Abb. 209, 2); doch fühlte er sich zu sehr der gegebenen Natur verpflichtet, als daß er eine „Zerstörung“ des Gegenstandes gewagt hätte. Um solches zu unternehmen, war er zu tief der Geschichte verbunden, und der Einfluß größerer Vorbilder hält ihn unruhig gefangen.

Derains Landschaft von 1910 „Cadaquès“ (Sammlung Kramarsch) weist, was der Künstler aus dem Erbe Cézannes gegriffen hat: den tektonischen Aufbau

der Volumina. Man halte neben dies Bild Cézannes Landschaft „Gardanne“ der Sammlung Fabri. In Derains Bild herrscht das Architektonische, und die Fuge von Würfel, Rechteck und Diagonale wird gespielt. Derain verwendet des Vorgängers Lehre von den Flächen, Achsen und Bildzentren, also das Tektonische. Das Flüchtige, Atmosphärische wird geopfert. In diesen und den späteren Bildern Derains steckt ein Primitives und gefährdende Eintönigkeit, doch gleichzeitig ein Instinkt für die Komplizierung des Optischen. Es ist schwer, festzustellen, ob hier der Wille zum komplexen Ausgleich oder die Angst vor destruktiven Konsequenzen überwiegt. Man spürt die Hemmungen eines klugen Traditionalismus, der mitunter archaisiert. Dinge und Formen wachsen zusammen, doch will uns scheinen, als habe eine konventionelle Gegenstandstreue hier allzu früh eine Grenze gezogen. Stets ist ein Unterton von Geschichte in diesen Bildern: Cézanne, die frühen Italiener; man stimmt italienische Kadenzen an, die in den Arbeiten der Jüngeren weiterklingen. Derains Bilder sind etwas deutlich historisch bedingt, als suchten diese Bilder allzu eilig einen Ankerplatz in der Geschichte; die alten Meister sind mit feinem Wissen, doch vielleicht etwas konventionell begriffen. Derain ist Traditionalist, und um so schwerer verteidigen sich seine Bilder gegen die Größe der Vormänner. Solch malerischem Humanismus entspricht kaum eine umgebende Kultur. In Derain scheint das Neue gegen die Erbschaft gekämpft zu haben und unterlegen zu sein; eine Malerei, die stets auf ihren Vormund hindeutet. Hierin ruht etwas von eklektischer Unrast, immer findet man den Älteren wieder und nie ganz den Malenden selber. Derain war bis 1914 Klassizist der Primitivität; das war neu und aktuell. Man wollte zu einem stabilen Bildausgleich, aber gleichzeitig bewältigte oder besaß man kaum eine reichere Welt. Derain steht übersensitiv zwischen dem Alten und dem Bruch mit ihm und versucht etwa einen Kompromiß zwischen einer geschichtlich schon gerechtfertigten Malerei und einem subjektiven, noch unbewiesenen Erfinden.

So treffen sich in Derains Arbeiten Überlieferung und Beginn. Er mied stets den Sprung ins ungehemmt Subjektive, und immer prüft er sich an wechselnd aufgenommener Erbschaft. Fast will es scheinen, als wollte Derain die gegebenen Formen und Sehweisen gegen die Zerstörung des geschlossenen Gegenstandes verteidigen; so steckt in diesem Schaffen allzusehr Wiederholung, und zeigte man einmal das Gesamtwerk, so hätte wohl jede Epoche ihr Vorbild. Um dies aber zu beherrschen, muß man seltene Größe und Überlegenheit besitzen.

Man mag vor Derain von Maß und Ausgleich sprechen; doch Allzugeschiedenes soll gebunden werden, und peinlich wird das Neue vom Vorbild absorbiert und überwältigt. Man rede hier weniger von Klassik als der Tragödie eines bedeutenden Eklektikers und eines künstlerischen Menschen. Kein organischer, sondern ein ruheloser Klassizismus wandert suchend durch die Geschichte. Derain betont stets die geschichtliche Bindung; dieser Klassizismus wirkt oft altertümelnd wegen der allzufernen Vorbilder; eine andere, geschwundene Umwelt bestimmt. Der Entschluß zur Gestaltung wird durch überkommene Auf-

fassung gehemmt, Werk und Gesicht des suchenden Mannes wirken wie eine Summe von Vergangenen, dem ein fremdes Neues vergeblich angepaßt werden soll; Anachronismus.

Das Jahr 1914 bringt drei bedeutende Figurenbilder: die „Sitzende“ (Abb. 209, 1), den „Samstag“ (Abb. 210) und den „Chevalier X“ (Abb. 209, 2). Derain hatte die frühen Italiener studiert, und seine Kopie der „Kreuztragung“ Ghirlandajos zeigt, wie er sie vereinfachte, fast gotisierte. Gleichzeitig darf man hier wohl auf den Einfluß Cézannescher Figurenbilder hinweisen. Kaum wieder ist dieser Meister mit solcher Feinheit verarbeitet und interpretiert worden; allerdings primitivierend. Zum „Samstag“ weisen wir auf Cézannes Gruppe „La Jeune Fille au Piano“, die der Sammlung Morosow angehört. Der „Chevalier X“ scheint mir Derains freieste Leistung zu sein. Von hier aus begann Modigliani, der ein Schema von empfindsamer, etwas eintöniger Eleganz bildete (Abb. 231—235; Tafel III). Derain stand mit diesem Bild vor einer Entscheidung; man spürt den drohenden Kubismus. Er scheint sich hierin mit dem von Picasso und Braque fixierten Kubismus auseinanderzusetzen und etwa hinzuweisen, wie viel ihm hiervon brauchbar erscheine, solle die Stetigkeit der Konzeption und Dinge bewahrt bleiben. Am Abschluß dieser Periode steht „Das Abendmahl“ (Abb. 211); Derain hat immer wieder an der großen Leinwand gearbeitet. Noch einmal erwachte darin der Fauve, der um das große Bild kämpft; hier soll es mit streng tektonischen, farbig einfachen Mitteln bestritten werden. Giotto und die Alten mögen Derain gelehrt haben, was man an dramatischem Motiv eingebüßt; es reizte den Jüngeren, aus einfachen Flächen das große, charakterisierende Drama zurückzúzaubern. Jedoch zu kontrastreichem, gestuftem Drama ist diese geruhsam tektonische Formsprache kaum geeignet.

Der Krieg brach aus; als Soldat arbeitete Derain die beiden Köpfe aus kupfernen Granathülsen (Abb. 226). Diesen beiden bedeutenden Stücken folgen November 1918 zwei eigentümliche Bildnisse: ein Frauenkopf im Profil, kantig gezeichnet, aus wenig modellierten Flächen gefügt, und das „Selbstbildnis“ (Abb. 213). In diesen Bildern erwacht noch einmal die strenge primitive Manier des „Samstag“, doch eine neue, zart empfindsame Modellierung verräumlicht die Linien — man geht nun auf Verschmelzen und Ausmusizieren des Tektonischen; man will die Komposition nach Art der Meister verbergen und so das Doktrinäre vermeiden. Man versteht nun den größten Raffael und den geheimnisvollen, kaum analysierbaren Corot, diese Meister im Verbergen des Kompositorischen und der unendlich bezogenen Mittel, wo über jede Erkenntnis und Doktrin hinaus nur das vollendete Ergebnis, das Bild, steht, lächelnde Meister, an denen gemessen Cézanne als ein verzweifelt Suchender und Primitiver erscheint.

Der Klassizist steigert sich nun an den großen Vorbildern, um Geschmack und Urteil zu verfeinern; man wählt die bedeutsamsten und gefährlichsten Meister, deren Nähe zu erschlagen droht. Cézanne war ein Lernender gewesen, sein Schaffen zeigt Lücken, und gerade darum stimulierte er produktiv; ein

sich Bildender aber kann neben Meistern, denen Vollendung geradezu selbstverständlich war, verzweifeln; er kann, auf diese Künstler schauend, denen Vollendung Natur war, trotz allem Eifer leicht zwischen Bildung und restlosem Antriebe zusammenbrechen. Raffael als Vorbild ist tödlich wegen seiner himmlischen Vollendung, und Corot ohne tatsächliches Genie und Takt gerät zum Kitsch. Hier lebt man in gefährlicher Nachbarschaft; an solcher Vollkommenheit gemessen irrt man von Fragment zu Fragment. Man bezeichnete den späteren Derain als „le peintre le plus français“ und freute sich seines Traditionalismus. Zu der Annäherung an die Größten gehört ein bürgerlicher Heroismus, der es wagt, das äußerste Ergebnis der Geschichte und die sublimen Qualitäten seines Volkes zu bewahren und zu erneuern. Die Distanz zu Raffael ist allzu weit, und Derain mag eher ihn bewundern; daß Corot oder Renoir in ihm neue bleibende Umdeutung erfuhr, ist bis heute nicht erwiesen. Gewiß, es beweist heroische Resignation, wenn ein Künstler gegen die Experimente, gegen das Neue, eine sublime Überlieferung stellt und selber auf die Wirkung des Originalen verzichtet, nachdem er darin mitgearbeitet hat; trotz allem, solch ängstliche Treue zur Geschichte bewirkt Verzicht auf Ursprünglichkeit.

Es verbleibt noch, die Landschaften Derains vor dem Krieg zu charakterisieren. Wie im ganzen Schaffen dieses Künstlers klang neue Entscheidung hinein, ohne daß je konventionelle Bindung mit dem Alten aufgegeben wurde; die Erbschaft wurde etwas unfrei gedeutet, später wendet man sich einem nervös schwankenden Klassizismus zu. Wir wollen nicht entscheiden, ob solche Vorsicht zu große Weisheit oder Schwäche war; diese Dinge sind noch nicht Geschichte geworden; doch wenn der Historismus der enttäuschten Talente über Bleiben und Versinken der Kunst entscheidet, so mag leicht zugunsten bequemer Konvention geurteilt werden. Bei Derain beginnt ein verstärkter Dualismus zwischen konventionellem Motiv und reicherer formaler Anschauung. Derain ist in seinen Landschaften bis 1914 der Nachkomme Cézannes; er verwendet innerhalb der Kompositionsweise Cézannes die Lokalfarbe. Dauerhafte Form wird gegen Impression gestellt; von hier aus konnte man zur Akademie oder zu neuer rücksichtsloser Konzeption gelangen; Frage, ob die Übereinkunft des Objekts oder Willkür des autonomen Subjekts siegte. Derain sucht auch hier den Ausgleich und meidet äußerste Trennung zwischen Bildform und Motiv. Natur ist heute ein durch die Wissenschaft geformtes Phänomen; diese will die Erfahrung ordnend beschreiben, und damit wird Natur den wissenschaftlich unvermeidbaren Konventionen genähert. In Derains Landschaften spürt man die sehnstichtige Idylle des Städters und städtische Tektonik. Noch ist der Dualismus zwischen Motiv und Bild nicht ausgefochten, beide machen einander Konzessionen. Man opfert enger geschichtlicher Bindung das Schöpferische. So wird man ein Opfer des Klassischen.

Cézanne war von konkreter Impression zur farbigen und tektonischen Verallgemeinerung gedrungen. Diese Methode war notwendig, sollte das Motiv

festere Gestalt erlangen. Derain ging von dem verallgemeinernden Mittel Cézannes aus. 1914 wurde für Derain, der die gemessene Mitte hielt, die Frage akut, ob Annäherung an die Tradition oder Neuformulierung geboten sei. Derain entschied sich 1918/19 für die gestufte Fülle der Alten. Er strebt nun nach wörtlicherer Gegenstandsverwirklichung und will die Komposition verbergen, indem er sie in beziehungsreiche gegenständliche Darstellung bettet. Man spürt in diesen Landschaften (Abb. 218, 219) den italienischen Corot, in den Porträts (Abb. 214, 215, 221) mitunter den Corot der „Griechin“ der „Algerischen Jüdin“. Wir kennen leider keine Arbeiten des späteren Derain, die erheblich über die Studie hinausgehen. Es scheint, daß sich Derain, je stärker er eine verbindende Einheit und völligeren gegenständlichen Komplexen anstrebt, um so bedrohlicher den Grenzen seiner Kraft nähert. Derain versucht jene Verwirklichung der Gegenstände, in der Renoir Cézanne übertraf. Form um der Form willen erscheint ihm jetzt zwecklos. Es gilt nicht „den Menschen“ zu malen — wie es van Gogh versuchte, dessen Typisierung ein verallgemeinernder Kolorismus entsprach, sondern wie die Alten will man ein bestimmtes Individuum geben; nicht mehr lyrisches oder formales Kalligramm. Cézanne hat keine Porträts gegeben, er generalisierte den Menschen zu einem tektonisch farbigen System. Eher verstand der naive Rousseau das Leben einer Pflanze, den einmaligen Ausdruck eines Menschen naiv hervorzuzaubern; er benutzte den Gegenstand nicht nur als Motiv, Anlaß. „Man soll nicht nur das Objekt, sondern seine Vertu, den Charakter, wiedergeben . . . ein Hinkender hat sicher im Gesicht etwas Hinkendes.“ „Wir sind gehalten, durch die Materie zu dringen, und vielleicht hat Cézanne, mit dem alle Welt sich beschäftigt, sich gänzlich getäuscht.“ Derain fixiert hier deutlich die Einseitigkeit Cézannes, aus der eine nur formale Kunst ableitbar ist. Jener wertete die Gegenstände lediglich nach ihrer malerischen und formalen Bedeutung. Die Absicht zu bedeutender Haltung überragt bei Derain das Ergebnis; in ihm steckt trotz allem Willen zur Meisterschaft etwas vom Schüler, dessen Talent dem Genie und der Kultur allzu vieler Meister unterliegt. Vergangenheit, Geschichte und Beispiel stacheln an, doch wer sie nicht vergißt, wird gehemmt.

Ein Maler, skeptisch gegen Extreme, in dem sich die gegebene Welt, ererbte Ansicht und eigene Form wägen; ein Maler vorsichtigen Taktes, der die Zerstörung des Überlieferten verschmäht. Vielleicht erkannte Derain resigniert, daß Kunst von Beginn an in vollendeter Intuition stehe, ihr nur noch wenig hinzuzufügen sei und es gelte, die überkommene Erbschaft reinlich zu verwalten. Er mag glauben, daß für die Kunst das typische Beständige erheblich mehr bedeute als die individualisierende Variante.

Man spricht oft vom Klassischen; es zwingt den Schwachen ins tödlich Anonyme. Jener bestreitet klägliches Vegetieren mit schulmäßigen Übereinkünften, ertrinkt ehrbar in erstapeltem Gut und verplaudert eine ihm fremde, geschichtliche Masse; das Klassische schöpferisch zu erreichen, wie Poussin und Cézanne es vermochten, — hierzu bedarf es des kräftigen Ausgleichs

vielfacher Eigenschaften. Ein Gleichgewicht der sonst ungehemmt einzeln dargestellten Bildkomponenten wird gefordert, der Zweifel an übergroßer Bedeutung gesonderter Bildteile ist notwendig; denn der Klassiker grenzt die sonst einzeln wuchernden Bildteile gegeneinander ab und widersteht leidenschaftlich dem isoliert hervorgehobenen Element, um die geglichene Völligkeit der Darstellung zu gewinnen: das Maß. Ihm entscheidet nicht das Neue, sondern die Stärke der Sammlung. Getragen ist das Ganze von dem Vertrauen in die Beständigkeit der Natur und dem Glauben an die Treue des geschichtlichen Verlaufs.

Ob Klassizismus oder Klassizität — dies ist Frage von Aufrichtigkeit und Begabung. Der Klassizist exotet zeitlich, verteidigt einen Anachronismus, indem er Geschichtliches zu modischer Sensation verzerrt; der Klassiker hingegen bindet die ihm eigene Zeit an Geschichte, indem er in der Leistung die stetige Gesetzmäßigkeit geschichtlichen Verlaufs zu bekräftigen sucht.

Man spricht viel von der Persönlichkeit eines Künstlers und begreift hierunter eher eine herausgerissene Note seines Schaffens als dieses im Gesamten. Man übersieht oft, daß das theoretisch konstruierte Kunstwerk, das angeblich sämtliche Elemente kunstmäßiger Wirkung einschließen soll, nicht existiert, und daß das einzelne Bild, gemessen am Gesamtwerk, nur Fragment oder Beispiel bedeutet.

So destilliert sich jede Zeit den ihr eigenen Corot oder Poussin, und gerade am klassischen Maler wird sich leicht das unzulänglich Begrenzte des einzelnen Bildes erweisen, da, am Schöpferischen der Gesamtleistung gemessen, es nur beschränkten Anspruch auf Totalität erheben kann. Gern versucht man die zerbrechliche Totalität des einzelnen Bildes zu schützen, indem man sagt, es bedeute nur sich selbst, und man verbietet, es auf die Gesamtleistung zu beziehen, an der gemessen es leicht als Fragment oder Vorläufiges enthüllt wird.

Klassizität ist Ausgleich; jedoch ist immer zu fragen, welche Elemente verarbeitet und wie stark sie weitergebildet und verschmolzen werden. Poussins Material war ein anderes als das des Cézanne, dem die Natur Poussins museal erschien. Cézanne hat die für ihn aktuellen Mittel der Impressionisten verarbeitet. Er durchbildete eine prachtvoll notierte Sensation und verarbeitete ein Material, das noch nicht zu letzter Gestaltmöglichkeit verfestigt war. Renoir wie Cézanne übernahmen keine beendete Formulierung, sondern eine Technik, die sie einer klassischen Anschauung unterordneten.

Derain geht von Cézanne aus, und so ist zu fragen, was diesem Werk hinzuzufügen war, wie weit es von Derain produktiv vorgetrieben wurde. Der Kubismus, der in seiner Gesamtanschauung erheblich mehr ist als eine Doktrin zur Malerei, wurde teilweise aus der Lehre Cézannes gefolgert. Bei Derains Beginn steht keine Doktrin, die man deutet oder sprengt, um ererbte artistische Übereinkünfte auszuschalten; ihn beeinflussen lediglich die Bilder dieses aktuellen Meisters. Der Kubismus ist ein Ergebnis, das über das Bild hinaus eine unmittelbare optische Erfahrung gestaltet, darum ursprünglich, elementar und wertvoll ist. Derain verharrte in der Welt der Bilder, und was er sah, war im

Beginn als Bild geschaut, ohne daß die Raumerfahrung an ihrem Ursprung erlebt wurde. Derains Bilder bleiben Ableitungen aus einer Welt der Bilder, Bestätigungen vorgefundener Ergebnisse.

Hier ist zu fragen, was dem Werk Cézannes hinzuzufügen war.

Ingres und Delacroix hatten noch einmal mit entgegengesetzten Temperamenten und verschiedenen Zielen die große Tradition bestätigt. Ingres zeigt deutlich das Humanistische seiner Kunst; bei Delacroix wird das Bildungselement von romantischem Pathos umkleidet. Beide versuchten das vielfältige Erbe zu retten; also gebildete Malerei im besten Sinn. Es ist nicht ganz klar, womit man eine Tradition oder eine Entdeckung bezahlt. Man kann das Sehen selber anfassen und das konventionelle Bild zerschlagen, wie die Kubisten es taten, es technisch lockern wie Matisse oder die Formen als geschichtlich geschaffene ehren und ins Heute ziehen. Immer wird die Überlieferung von eklektischer Erschlaffung bedroht, wenn die Bildung nicht in die Sprache des Jetzt gebunden wird. Anders erblickt man ein fertig vorbestimmtes Bild, und die Grenze von Vollendung und geschickter Ausnützung wird mitunter verwischt. Vor Braque mag man Chardin nennen, doch wird jeder fühlen, daß diese schulhafte Begegnung eine wundervolle Analogie zweier gleichgestimmter Temperamente ist, jedoch nicht Nachahmung, und daß beider Bilderreihen durch Technik und Weg gänzlich gesondert sind.

Manche glauben, Geschichte verlaufe, wenigstens in ihren sublimen Teilen, logisch und ihre Folge werde durch Wirkung und Anwenden gleicher und dauernder Gesetze verbürgt, so daß das Neue immer die Vergangenheit bestätige, Person und Originelles nur Nuancen seien, die vor Qualität und nivellierendem Alter verschwinden. Andere suchen die neuen Momente, als bestünde das Wertvolle einer Handlung gerade im Willkürlichen und in der Distanz zur Geschichte.

Für Derain ist Cézanne da. Dann gerät man zu den Italienern, Mantegna und Raffael, und trägt aus Italien die Erinnerung an die italienische Kurve und die Landschaft Corots heim. Ist solches nur Eklektizismus? Nein oder ja, das wird durch die Qualität der Bilder entschieden. Rettete Derain tatsächlich die französische Malerei, indem er sie in Geschichte zurückbog, oder verengerte er hierdurch ihre Chance? Er ermangelte hinreichender Kraft, um ein Sehen außerhalb des Bildungsmäßigen zu formen. Innerhalb der französischen Revolution malte man klassizistisch und war vom Pathos einer altertümelnden Sittlichkeit erfüllt, die ermöglichte, die Revolution dem geschichtlichen Theater einzufügen. Die Künstler verabreichten damals archaisierende Gegengifte wider das Ursprüngliche einer Revolution.

Noch anderes ist, wenn vom Klassiker gesprochen wird, zu fragen: Originalität. Gerade vor späteren Arbeiten Derains wird man zum Durchdenken der Beziehung zwischen Person und Geschichte, Einzelleistung und normativer Überlieferung veranlaßt. Ein Wiederholen weist auf verzichtendes Erkennen einer begrenzten Imagination hin und pfeift geistvollen Spott aufs Erfinden.

Da wird Kunst als Wiederholung angesehen, und der Sinn sogenannter Zeitlosigkeit des Kunstwerks erhält nun den peinlichen Akzent, daß der Mensch fast invariabel und einer zwar elastischen, doch fixierten Form aufgenagelt ist, die ihm aus Enge oder Angst innigst einwohnt. Der Klassizist mag die Geschichte als eine Variation anhören, in der das gleiche Thema übertönt. Darum liegt in den Bildern Derains, die man oft als klassisch anspricht, das persönlich Genetische tief verborgen; sie vermitteln eine Art konservativen Glücksgefühls, man ist weit von einer Überschätzung der Person oder originellen Leistung entfernt. Nicht der radikal entdeckende Sehakt wird dort geschätzt, nicht das verwegene gläubige Suchen neuen Wiederbeginns, nachdem Auge und Sinne am gleichen Ausdruck ermüdeten; vielmehr erstrebt man den geschichtlichen Ausgleich, der das Originelle geradezu ausschließt, soweit es nicht schon durch den geschichtlichen Abstand vom Aktuellen in die Masse des Traditionierten verwoben ist. Die Überlieferung gilt dort als objektiviertes Gedächtnis, dessen Teile in periodischer Wiederholung von neuem aktuell werden; hierzu bedarf es des Glaubens an die geschichtliche Stetigkeit und eine gewisse Konformität des Menschenmaterials, damit nicht Altertümelei betrieben und eine gänzlich fremde Erinnerung benutzt werde, also nicht Mnemotechnik mit fremdem Gut, das aus Armut verwendet wird, betrieben werde. Nah droht Gefahr, daß man statt Klassiker ein Eklektiker sei, welcher, der Geschichte passiv sich erinnernd, unterliegt, und dessen Arbeit wie ein bewußtes Sichnähern an irgendwelche Vorbilder oder wie eine Folge der Epochen erscheint. Klassiker ist man aus Charakter, und die Stetigkeit beglückt, soweit ein Gleichgewicht zwischen Person und Geschichte hergestellt wird. Es bezeichnet den traditionellen Sinn der Franzosen, daß ihre Künstler nach dem Krieg vom Entdeckerischen zur Überlieferung drängten, um die bedrohte Stetigkeit ihrer Kunstbildung zu verfestigen.

AMEDEO MODIGLIANI

Dieser italienische Jude gehört der Pariser Malerei an; ich weiß nicht, ob sein Werk bleiben wird; Modigliani wiederholte unablässig den einen gleichen Ton adlig zarter Eleganz. Man liebt ihn vor allem in England; vielleicht ist er etwa der späte Präraffaelit der Fauves und Kubisten. Wenn man aber die kosmetischen Allüren der Laurencin (Abb. 336, 337) nennt, sollte dies verpudert schwatzhafte Geschlecht lernen, den Namen des aristokratischen Bettlers Modigliani mit Teilnahme nennen zu dürfen.

Lehmbruck begegnete in der „Knienden“ (Abb. 516; Taf. XXXIV) Modigliani; jener fand den allzu teuer bezahlten Erfolg; Modigliani, der Nomade, zog von Armut, Kälte und Blutsturz in einen Tod, mächtig genug, um, was ihn liebte, in die Erde mitzureißen.

Er begann als Bildhauer; man kennt seine schmalen Frauenköpfe (Abb. 235), die auf die Plastiken der Elfenbeinküste hinweisen und zum Angenehmsten

gehören, was man in dieser Zeit an dekorativer Plastik hervorbrachte. Hier klingt der „afrikanische“ Picasso (Abb. 264, 268) ab und die glückliche Zeit des Derainschen „Samstag“ (Abb. 210) und des „Chevalier X“ (Abb. 209, 2). Modigliani verläßt sein tödliches Bildhaueratelier, in dem als einzige Farbe seine vor Kälte roten Hände erstarrt brannten. Der Maler beginnt; seine Bilder (Tafel III, Abb. 231—234) sind von gleichem zarten Adel gehalten wie die Plastiken. Die schmalen, sparsamen Körperkontraste werden farbig übersetzt von schön gezeichnetem Kontur umschlossen. Er war kein Erfinder, sondern verwandte das Neue in gemilderter Anmut. Etwa ein zerfallener Italiener, der die vergessene große Linie — zwar mit brüchiger Stimme — sensitiv wiederklingen macht. Mitunter läßt ihn Alkohol farbig wischend malen; gläsern trübe Absinthfarbe des Trance. Diese Bilder verstarren in elegant gewählter Stilisierung, die nur gering variiert und gesteigert wird. Empfindsam schmaler Eklektizismus.

Modigliani, der immer fremder Semite blieb, drängte alle Empfindung in wenige Jahre (wie der viel mächtigere van Gogh). Dann starb er blutspeidend zwischen den grauen Laken der Charité. Das Begräbnis des armen Modigliani war das eines Fürsten.

MOÏSE KISLING

Als Kisling (geb. den 21. Januar 1891 zu Krakau) blutjung 1910 nach Paris kam, geriet er mitten in leidenschaftliche Kunstgespräche; trotz allem behauptete er seine einfache Art (Abb. 236, 237, Tafel IV). Er vertraute, daß Natur bereits einfache konstante Elemente gewähre, verzichtete auf theoretische Formeln und mied, sich auf irgendeine Schule festzulegen. Liebevoll beobachtet er — mitunter weich empfindsam — das Motiv, sucht in ihm die bleibenden Eigenschaften, etwas wie eine natürliche Gesetzmäßigkeit. Er steht neben Modigliani kräftiger und weniger manieriert.

HENRI ROUSSEAU

Geboren 1844 in Laval (Mayenne), gestorben 2. September 1910 in Paris.

Er ist außerordentlich, vielleicht auch tragisch. Er wagte es, zu zeigen, welche feine Kraft im einfachen Menschen steckt, und dieser Arme ist ein merkwürdiger Einwand gegen die lächerlich Pretiösen, die man Künstler nennt. Rousseau bezweifelte in seiner armen Zaghaftheit kaum etwas und verachtete vieles, weil er gegen den Beruf eine Menschlichkeit stellen konnte. Der Arme ermalt sein Glück; er muß positiver als die Bürger sein, sonst bliebe ihm nichts; er bedarf des gefühlsamen Märchens, das ihm hilft, sich gegen die würgende Wirklichkeit zu verteidigen. Rousseau ist das Signal der Vergessenen, die nur aus Liebe malten, die Blüte der armen Dilettanten. Zweifellos haben viele Rousseaus gelebt, träumende Sinnierer, deren Talent für den Betrieb zu einfach und

rein war; der erste Primitive wird als Mitliebender wie komische Folie oder peinliche Beschämung verspürt. Schmiß, Schnauze, verblüffender Gemeinplatz und diplomatischer Rücken entscheiden allzuoft.

Rousseau, der geniale Pförtner. Er malt Menschen, Landschaften, Blumen ab, er malt Märchen mit der Präzision des Einfachen (Abb. 238—248): denn nichts ist wahrer und präziser als das Märchen, das sich nicht beweisen will, die Dinge nicht um des Wirklichen willen liebt, sondern weiß, daß ihr Sein vom beweisbar Richtigen unabhängig ist.

Rousseau ist der Maler, der sich nicht mit einer technisch verwerteten Impression begnügt, sondern die Dinge lange aus der Nähe betrachtet. So sucht er die Fülle deutlich zu malen, und treu gibt er schildernde Lokalfarbe, die Wahrheit. Seine Bilder sind ehrlich zu Ende gemalt, er begibt sich vor einen Menschen, einen Baum, um ganz ihn zu sehen und zeigen zu können. Im Gefüge des Ganzen vergißt er nicht den Reichtum des Einzelnen, Zweige und Blätter, blanke Hufe des Schimmels, Schraffur des Haars usw. Er gehört zu den Künstlern, die über die Impression hinaus den geschlossenen Gegenstand gerettet haben. Er tat es aus der Liebe des einfältigen Herzens, und diese Liebe lehrte ihn feine Farben und vielfältigen Umriß finden. Die Jungen lernten über Rousseau Ingres lieben. Er ging nahe zu den Dingen, so wie der Arme den kleinen Reichtum an sich preßt, und er fand viel in ihnen dank der Liebe. Durch die Annäherung rettete er das Objekt, das er ohne methodische oder kritische Beschränktheit schilderte. Man findet wohl Rousseaus Einfluß vor allem in den frühen Landschaften Derains, vielleicht in den kindlich blasierten Dekors der Laurencin (Abb. 336, 337). Rousseau zeigt, daß seelische Einfachheit nicht zur Primitivität, sondern zu fast raffinierter Gestuftheit leiten kann; er ist raffiniert und reich aus demütiger Ehrfurcht und einer Phantasie, die viel hinein-erzählen will, so wie Kinder jedes Märchen komplizierter und spannender wünschen. In den beschreibend leitenden Details der kubistischen Bilder steckt vielleicht Rousseau, und der Neurealismus des Herbin ist ihm ebenso verpflichtet wie der deutsche Verismus, der allerdings das „Wirkliche“ als Groteske bewertet, als Karikatur in sich. Bei Rousseau verrät die Fülle des Wirklichen die rührsame Utopie des sehnächtigen Kleinbürgers, der die Dinge präzisiert, damit man sie gut und lange sehe und sie dem Leben nicht entschwinden.

Man sprach modisch vor Rousseau von „Schizophrenie“, als ob Armut und Einfachheit das Auge nicht bereicherten und steigerten, als ob der Einfache dem Unbegabten gleichzusetzen sei. Wo wäre hier vor diesem geschlossenen Menschen, der sich konsequent in Bildern entwickelte und Gesehenes wiedergab, von Spaltung des Bewußtseins zu sprechen? Gerade Rousseau besitzt die visuell ursprünglichen Kräfte seiner Rasse; zart biedere, volkstümliche Klassik; seine Akte zeigen den groben Stoff, aus dem Ingres und Derain hervorkamen, und nichts erweist die neugierige Torheit modischer Pathographen besser als die Tatsache, daß rassenhaft Volkstümliches, bei Bauernschilderei und der ein-

dringlichen Malerei der Jahrmärkte beginnend, in seiner Blüte für krankhaft angesehen wird. Es ist hier nicht zu untersuchen, was solche Pathographen von Psychopathologie verstehen, doch ihre arrogante Ahnungslosigkeit in Kunst-dingen sei ihnen gern bezeugt.

Es ist schwer, Rousseau der Kunstgeschichte einzuordnen; auf den ersten Blick mag man ihn den frühen Vlamen oder Italienern nähern, um dann die Entfernung zwischen diesen und Rousseau hoffnungslos zu begreifen; er gehört der Gruppe der kleinbürgerlichen Maler an, wie der Gastwirt von Narbonne, der den „Tanz der Bajaderen“ malte, dessen „Korso“ der Sammlung Aubry angehört.

Die ersten, die öffentlich Rousseau anerkannten, waren Gustave Coquiot und Odilon Redon. Dies geschah im Jahre 1888.

GEORGES ROUAULT

Der Pariser Junge (geb. den 27. Mai 1871 zu Paris) begann bei einem Glasmaler und studierte eifrig die alten Fenster; dann besuchte er die „École Supérieure des Beaux-Arts“, wo Gustave Moreau sein Lehrer war, dessen bevorzugter Schüler er wurde. Mit dreiundzwanzig Jahren gewann er im Jahre 1894 den Preis Chanavard mit dem Bild „Jesus und die Schriftgelehrten“. Diese Arbeit ist von Moreau beherrscht. Wir kennen aus dieser Zeit noch mehrere Bilder biblischen Inhalts, die traditionell gehalten sind. Die Arbeiten von 1894 bis 1903 wurden kaum bekannt. Dann trat ein neuer Rouault hervor, ein überaus expressiver Maler des Sittenbildes. Er selbst hat erzählt, welch ungemeinen Eindruck auf den Jungen die Zeichnungen Forains gemacht haben. Die Haltung des ersten Rouault ging zu den Spätitalienern; nun hält er die Linie Daumier-Goya. Nicht ein Nachahmer, durchaus nicht, aber ein Mann, der gegenüber der artistischen Einstellung der Malerei Gegenständlichkeit, die Moralität des Sujets, gibt. Rouault war der Freund des großen lauten Léon Bloys, der die katholisch bittere Kritik des in Spießerei verluderten Europa schrieb, der Pamphletist war, weil er orthodox glaubte. So Rouault, der die Paraden der Huren, Richter und Clowns malt. Unter ein Richterbild setzt er: „Wir lieben das Kreuz und wissen es zu tragen“; Frommheit der Offiziellen, die nur Frechheit gegen Gott ist. Man mag sich Ensors erinnern. In Rouaults Bildern, hingehauen oft, lösen sich die Figuren kaum von dunklem Grund, dann schwimmen und sacken schwere oder fahle Farben des Glasmalers und Keramikers (Abb. 252, 253). Rouault treibt die Farbe zur Charakterisierung, wenn er auch selber meinte: „Schwarze Mütze, rote Robe, das gibt gute Farben, der Richter gehe in die Klappe.“ Dann malt er Bordellstraßen in der Melancholie der kundenleeren Vormittags; Versailles, Parks und Terrassen; der Springbrunnen saust vor lächerlichen Phantomen ins Leere; — alles ist eitel. Katholisch malt er die Huren, die Vergeblichkeit schamlosen Fleisches; es ist die deutlich einfache

Predigt, die seit Christus mitgeteilt wird. Auch Rouault malte seine Olympia, eine Hure; hinten waschen sich zwei andere an der Bütte; infizierende Schönheit (Abb. 250). Man hat einmal gesagt, man solle diese Bilder in Kirchen hängen; in ihnen steckt außer christlicher Moralität leidenschaftlich glosendes Kolorit der alten Scheiben.

Seine Clowns (Abb. 251) sind tragisch, die Richter (Abb. 255) lächerlich; hingesetzt neben die alte bräutliche Kokotte, wirken sie noch gemeiner. Degas gab die Dinge uninteressiert, kühl; Lautrec war an seinen Sujets stärker beteiligt; Rouault ist voll mönchischen Zorns: es lohnt nicht, von solcher Welt sich versuchen zu lassen.

Alles, was sich heute in Karikatur versucht, gerät neben dem wütenden Prediger zu schwächlichem Format.

MAURICE UTRILLO

Geschichte scheint in Gegensätzen zu verlaufen, und das Leben einer Generation vollzieht sich in der Spannung von gleicher Folge und gegenprallendem Kontrast.

Nach dem Krieg, der Realität unverschämt aufdrängte, wird der Streit zwischen autonomer Form und Wirklichkeit schmerzhaft deutlich verspürt. Kunst hatte als Mittel zur Distanz gedient, Form isolierte; sie wurde dem Bürger peinlich, die subjektive Freiheit entfremdet die Bilder dem wirklichkeitsgebundenen Sein. Selbst der Künstler mag engere Grenzen seiner Freiheit wünschen, um sich gewohntem Leben und Schauen wieder genähert zu fühlen und sich aus artistischer Einsamkeit zu retten. Der Wert des Volkstümlichen im guten Sinne wird von neuem entdeckt.

Ich verweise auf Picassos realistische Porträts (Abb. 275), auf seine gewaltsamen Versuche, durch klassische Haltung das Heute in die Geschichte zu verhaften. Damals begann Utrillos großer Erfolg. Man war entzückt, das sichere Motiv porträtiert zu sehen, war zufrieden, daß die freie Formbildung den vertrauten Motiven und einer oft genossenen Ordnung wich. Der bequeme Betrachter, der unkühne Maler waren begeistert, da hier eine nur geringe Aktivität des Verstehens gefordert war und die malerische Ordnung mit der gegenständlichen parallel lief. Vertraute Blickstellung gewährten diese Bilder, die, solid perspektivisch angelegt, in Gerüsten schimmerten, die der Betrachter täglich nutzte. Die optische Verständlichkeit dieser Arbeiten gewährte die lang gewünschte Reaktion gegen die subjektive Form der Kubisten: man freute sich, subjektiver Willkür zu entrinnen, Kunst und Wirklichkeit glichen einander beruhigend; Vision und Realität erschienen identisch. Denn Utrillo ist der Porträtist der Straßen und Kirchen, wie vormals Latour der begabte Porträtist einer Gesellschaftsschicht war. Hier liegen Grenze und Spezialität. Man begegnete in diesen Bildern erfreut bekannten Dingen, mit denen man lebt, vertraut um-

gebende Motive sprechen an, und das Bild hält gewohntes Leben fest, das täglich überwältigt. Betrachter und Maler treffen sich in gleich vertrautem Erlebnis, und keiner verspürt mehr beengende Vereinsamung. Durch bekannte Dinge hindurch wird ein täglich vertrautes, farbiges Gefühl mitgeteilt. Allerdings, mit dieser Betonung des Motivs drohen Abhängigkeit von ihm und anekdotisches Fragment; doch ist man von der subtil farbigen Beschreibung bezaubert. Die Dinge sind der schleunigen Impression entzogen, ihre Dauer ist durch das getreue Abbild gesteigert und verbürgt. Form wird in kleinsten Teilen vergegenständlicht, ist Fenster, Tür, Laterne, Brückenbogen. Zärtliche Hausbesitzerfreude sieht Immobilien gefeiert. Eine ungemeine Sensibilität für Motive, eine fast visionäre Erinnerung redet in diesen Gemälden. Der Blick zieht in vertraut perspektivischen Geleisen über die Straße, steigt Treppen hinauf, klettert schauend Pfeiler und Türme aufwärts, gleitet feste Mauern entlang und findet in wohlgeformter Architektur gewohnte Stützen, helfende Zentren des Betrachtens. Utrillo ist vor allem Architekturmaler, seine aufnehmende Empfindsamkeit stützt sich auf kunstvoll Vorgeformtes, das farbig subtil gedeutet wird, oder er stellt die konstruktiven Flächen der Häuser in die Leinwand. Utrillo mag in Frankreich gegenüber dem formalen Subjektivismus als Verist wirken; man bedenke die deutsche Reaktion gegen Kandinsky und Klee, die zum Verismus führte.

Allerdings, eines ist vor allem hie und da bedeutungsvoll: das Ausscheiden des Impressionistischen. Utrillo arbeitet seine Bilder als Handwerker, Maurer, Zimmermann, Dachdecker usw. und erreicht eine bemerkenswerte Stabilität; er beschließt seine Arbeit, indem er wie ein Anstreicher die Häuserwände schimmernd, mitunter volksmäßig empfindsam, bemalt.

Maurice Utrillo wurde am 25. Dezember 1883 in Paris geboren. Seine Mutter ist die bekannte Malerin Suzanne Valadon, die von Degas und Renoir dargestellt worden ist, und deren Porträt Toulouse-Lautrec gemalt hat. Der Junge wohnte bei der Großmutter in Pierrefitte in der Bannmeile und besuchte das „Collège Rollin“ in Paris. Des Abends kehrte er nach Hause zurück, meist mit den Kutschern auf den Stein- oder Gemüsewagen. Mit diesen Leuten rastete er zu oft in den Wirtshäusern unterwegs, und so wurde der zarte Jüngling zum Trinker. Er war inzwischen neunzehn Jahre alt geworden; seine Mutter suchte mit ihm die Ärzte auf, die ihn von der Trunksucht heilen sollten; sie schlugen Frau Valadon vor, den Sohn zu irgendwelcher Beschäftigung zu nötigen. So kam es, daß Utrillo 1903 zu malen begann.

Utrillo malte und trank auf der Butte Montmartre, und die Kneipwirte verkauften ihm gegen Bilder Alkohol. Da die Bilder ihres Gastes allmählich gesucht wurden, begannen sie ähnliche zu malen, so gut und schlecht es gehen wollte. Hauptsache: die Unterschrift. Man unterscheidet bei Utrillo vier Perioden: 1903—1905 arbeitete er nach der Natur (naturalistisch); 1905—1907 unter dem Einfluß Monets und Sisleys. In den nächsten Jahren löst er sich von impressionistischen Einflüssen, 1911—1914: die weiße Zeit (Abb. 256 bis

261; Tafel V), 1913: Reise nach Korsika, von wo er bedeutende Arbeiten zurückbringt; und dann kommt die koloristische Zeit. 1909 stellte er im „Salon d'Automne“ aus, 1912 bei den „Indépendants“. Seit dieser Ausstellung ist Utrillo bekannt und geschätzt. In geschlossenen Anstalten war er fünfmal zwischen 1910 und 1919. Auf den Pariser Polizeibüros ist er bekannt.

Dies einige Daten aus dem Leben des Landschafters. Sein Roman läßt sich billigerweise nach der Melodie des pauvre Lélian schreiben. Andere wieder mögen, nach Abbildungen sich orientierend, einfach meinen: ein verspäteter Impressionist. Was schief ist.

Utrillo hat auf seine eigene Art die Veränderungen der französischen Malerei erlebt und mitbestimmt; jedoch untheoretisch und nur handwerklich, so daß der Einfluß schwer wahrnehmbar ist, zumal er zunächst das Vorbild kleiner Leute wurde. Wie Lautrec blieb er gern auf dem Montmartre; aber er saß nicht wie der gräfliche Krüppel in den Bars und Ballhäusern, er besah sich Straßen und Häuser und kletterte höher als Lautrec, dem der Weg zur Butte beschwerlich war. Was Lautrec die Goulue, Jane Avril, Valentin le Desossé und Chocolat waren, das galten Utrillo die Rue Saint Marie, die Place de Tertre, Moulin de la Galette und alle Ecken, Plätze und Straßen des Montmartre (Abb. 257, 258). Doch es ist falsch, Utrillo nur als Maler des Montmartre festzulegen. Man erinnere sich seiner Kathedralen (Tafel V, Abb. 259), seiner Arbeiten aus Korsika, dem Jura und so fort. Eines ist wunderbar an Utrillo: wie er Häuser und Straße baut. Hierin unterscheidet er sich von den Impressionisten von Beginn an. Utrillo selber nennt sich einen Maurer. Er baut auf der Untermalung die Häuser und Straßen auf; Fenster, Türen setzt er ein; von ihnen geht er aus, um die Wände, das Straßenpflaster zusammenzufügen und die Farbe zu stufen. Ehe irgendwelche Merzkünstler oder Futuristen sich versuchten, verwandte er 1907 eine Verbindung von Gips und anderem Material, die er nicht verriet; dem Bild wollte er eine geheimnisvolle Stofflichkeit geben, auch verband er die Ölfarbe mit Sand, wie dies bisweilen noch Braque tat, um die Farbe körniger zu machen.

Besonders von Sammlern gesucht sind die Landschaften seiner weißen Zeit. Die weißen Kathedralen schimmern, und welche Farbigkeit bricht aus seinem Weiß! Diese Häuser und Straßen, getreulich abgebildet, zeigen farbig empfindsame Phantasie und einen feinen, allerdings kaum neuen Lyrismus.

Man hüte sich, Utrillo mit den Impressionisten zusammenzuwerfen. Seine Wirkungen gewinnt er gerade aus der Gleichung der Lokalfarben; er selbst weiß sich seit 1907 vom Einfluß der Impressionisten Pissarro und Sisley frei; eine Sache, die ihm ein kompetenter Mann, der Utrillo bewunderte, bestätigt hat, nämlich Pissarro. Nach der weißen Zeit, während der Utrillo erhebliche Abstufung und gleichzeitige Feste der Farbe gelangen, wo er ohne irgendwelche Phantasmen verklärte Landschaften malte, ging er zu deutlicherem, populärem Kolorismus über. In den weißen Bildern erschimmerte das Weiß den „basso continuo“ und bestimmte das Maß der Farben. Später verbirgt

Utrillo den Tenor seiner Farbe; kaum herrscht eine vor, verwebt sind sie alle. Ich kenne aus dieser Zeit z. B. eine Darstellung der Mühle von Sanois, die wie noch einige andere Bilder Utrillos neben vortreffliche Landschaften alter Meister gestellt werden darf.

Wir verbergen nicht die Ungleichheit des Schaffens Utrillos, die gewissenlose Fälscher locken konnte; öfters besiegt das Motivische die malerische Deutung; die Farbdecke absorbiert nicht den allzu vorgeformten Anlaß, der die Erfindung notwendig begrenzt; man bleibt etwas hilflos im Motiv stecken; die formale Aktion des Künstlers ist dann zu dünn; die Bilder bleiben pittoreskes Fragment, da nur ein formaler Teilvorgang durchgeführt ist, die Bildstruktur allzusehr dem Motiv überlassen blieb und passives Erinnern eher lähmt. Trotz des geschlossenen Motivs stehen mitunter Fragmente; das Malerische beglich kaum den Inhalt.

Man darf vielleicht sagen, daß die Struktur in Utrillos Bildern allzu gedächtnishaft anmutet, das Porträtmäßige die malerische Erfindung beenzt, so daß die Natur dieses Malers wie eine tragisch überfallene, vorbestimmte Fatalität erscheint. Man verspürt kaum den Kampf zwischen Motiv und Imagination; so folgt aus überreizter Empfindsamkeit eine Clairvoyance des Sachlichen; man mag sich des wahnsinnigen Meryon erinnern. Dieser Mensch, jedem Blick geöffnet, widersteht nicht und läßt sich malend durch das Motiv besiegen. Drum sind die Bilder des kranken Utrillo geradezu Niederlagen der menschlichen Freiheit, und ihre Gewalt beruht in etwas wie einem Mangel an bestimmender Person. Gerade aus diesem Mangel, der bei Utrillo zur abbildenden Genialität wird, mögen ihm volkstümlicher Ruhm, das breite Wohlgefallen der Bürger erwachsen sein. An jeder Stelle tritt das Sachliche hervor, und Form ist mit den gegebenen gegenständlichen Teilen identisch. So bedarf es kaum einer formalen Bemühung, dieser Bilder froh zu werden. Und doch beruht diese Sachlichkeit wie bei Meryon auf der nachgiebigen Halluzination des Kranken, der von den Dingen überrannt wird, und wie Spott will es erscheinen, daß nur der Kranke das „normale“ Bild dem Bürger zu retten vermochte und die vertraute „Wirklichkeit“ durch den überwältigenden Neurastheniker wieder entdeckt wurde, der das optisch Übliche haltlos anerkennt und ängstlich befolgt. Es ist bezeichnend, daß dieser Maler kaum Lebendiges darzustellen wagte; hier hätte er den Kampf gegen den Anspruch persönlicher Form im wörtlichsten Sinne kaum vermeiden können. Platzängstlich verschließt man sich in die Stadt, hält sich an Wänden und Treppengeländern; die Natur ist ihm, wenn von Architektur beherrscht, möglich, die ihm den Blick leitet und stützt. Pedanterie des Kranken, der die ungesicherte Unordnung der Natur kaum erträgt und aus Krankheit die gewisse Geometrie umzirkter Städte liebt. Man ist präzise aus Schreck vor dem Wandelbaren, dem Allzureichen, das die verengte Überempfindsamkeit des Kranken zu sprengen droht. Man flüchtet in einsame Straßen, zu verstorbenen Kirchen, die kaum noch Gehäuse gemeinsamen Wunders sind. Man spielt im Baukasten der Stadt mit Würfel, Rechteck, setzt

Fenster ein, deckt Dächer und schließt die Türen. Dieser Sensitive zeigt das Zweierlei von Künstler und Maler; zu diesem genügt darstellende Sensibilität; um Künstler zu sein, muß man eine innere, freie Form besitzen, die durch das nur malende Talent nie beglichen wird. In Utrillo ist die farbige Sensibilität erheblicher als die von den Dingen erborgte Form.

Dieser Mangel an gestaltender Freiheit setzt den automatischen Widerstand gegen formale Revolte und freie Selbstheit; man senkt seine geängstigte Kraft in das gesicherte Abbilden, und der Kranke nähert sich dem stupid wiederholenden Bürger, der formende Kräfte kaum besitzt; tragische Volkstümlichkeit. Dies macht das Besondere des Utrilloschen Ruhmes aus, den der Zöllner Rousseau kaum gewinnen wird.

In diesem angstvoll Sensitiven produziert Paris, das ihm in die Augen greift; das Objekt wird im Schwachen schöpferisch. Welch bitteren Sinn gewinnt hier das Schlagwort der neuen Sachlichkeit, die den Säufer quälend beherrscht. Hier brüllen nicht sächsisch-florentinische Knäuse von links. Dieser halluzinative Zwang, die Dinge nach ihrem Willen zu sehen und abzubilden, schafft das tragisch Hilflose der Bilder Utrillos, des Gefangenen vorgeformter Schöpfung, den die Dinge bestimmen und köpfen. Aus bitterer Angst muß man die Identität von Person und Dingen anerkennen, deren Gesicht man nicht entrinnen kann.

Darf ich noch einiges hinzufügen, das späteren Anekdotenschreibern erwünscht sein mag: ein Teil der Bilder Utrillos ist nach Postkarten gemalt. Oft des Nachts bei einer kleinen Petroleumlampe in einer engen schlauchartigen Kammer oder irgendeinem Hotelzimmerchen. Utrillo verläßt jetzt kaum noch seine Wohnung, und so fertigt er Landschaften, die er nie anders als auf kleinen, billigen Ansichtspostkarten gesehen hat. Picasso, der viel des Nachts malt, sagte einmal: „Ich brauche nicht die Sonne, ich stehle mir das Licht.“ So bildet der kranke Realist Utrillo die Landschaften Frankreichs.

Für G. F. Reber, in herzlicher Freundschaft

Im Schaffen Derains gewährte man andrängende Entscheidung; es erhob sich die Frage, ob Gegenstände abgebildet werden sollen oder ein freier Bildgegenstand zu erfinden sei; ob Geschichte der Form variierende Wiederholung bedeute, wozu der Künstler fatal verurteilt bleibe, also Kunst ein verheiligter Konservatismus und das schöpferische Moment von Beginn an begrenzt sei. Stellt die Geschichte, als ein Kontinuum von Wiederholung gefaßt, nicht die Schöpfung in Frage — ist Kostbarkeit der Tradition nicht gerade der Rettungsgürtel der Unschöpferischen? Wiederholung oder Erfindung — man wollte sich entscheiden. Wo war eine Kultur, die zu selbstverständlicher Übereinkunft hätte verpflichten können? Die Übereinkünfte, die man besaß, waren technische Angelegenheiten der Spezialisten. Was wollte all dies heißen — Gegenstände abbilden; es gab hierzu nicht ein Gesetz, sondern, wenn man genau hinsah, tausend verschiedene Möglichkeiten. Die Kunstgesetze waren nachträgliche Konstruktionen und galten kaum für den nächsten Fall; sie waren auf blinde Monotonie der Schreiber zugeschnitten. Wo fand man die gerühmten Gesetze begründet? — weder im Lionardo noch im Poussin. Kunstwerke sind komplex empfangen, in langwierigem, zwischen Gedächtnis und Erneuen pendelndem Experiment verwirklicht, das Verbergen der Methode gehört geradezu zum Kunstwerk, so daß eindeutige Gesetze schwer auffindbar sind, zumal es das Kunstwerk kennzeichnet, daß es als Einzelnes voll gilt und nichts Übergeordnetes seinen höchsten Wert konkreter Geltung berührt. Die ganze Ästhetik war vielleicht ein verzweifelter Versuch, einer mißglückten Art spärliche Nahrung zu gewähren. Ist der Kern der künstlerischen Überlieferung ein Wiederholen, so bewirkt sie nachahmende Verblödung. Ist Kunst so heilig, daß sie dauernd in ihren anerkannten Beständen zu erhalten ist? Man zuckte nicht, wenn Millionen getötet wurden, warum also Geschrei, wenn einmal Kunst in Frage gestellt wird! Daß Corot, Renoir oder Cézanne gute Bilder malten, weiß jeder Dienstmann — oder kann es wissen bei nötigem Einkommen und genügend freier Zeit. Doch wie, wenn diese Dinge eines Tages belanglos wären? Man hält dies für verbrecherisch, idiotisch und für eine Sünde am heiligen Geist sämtlicher Reporter.

Kunst wird von solchen angehimmelt, die beziehungs- und hilflos fragwürdiger Autorität preisgegeben sind; wer sich ernsthafter mit ihr beschäftigt, kennt bei einiger Offenheit ihre oft geradezu kindische Wirkungslosigkeit, so daß zu verwundern ist, wie eine Anzahl kräftiger Menschen von nicht exorbitanter

Dummheit immer noch Kunst zu erzeugen versucht. Im allgemeinen schätzt man Kunst, da solche Wertung zu nichts verpflichtet.

Man ist aus einem Übermaß von Alexandrinismus heraus der Geschichte als Stetigkeit und peinlicher Wiederholung müde geworden. Geschichte und Überlieferung leben von sprunghaften Intervallen, kraft derer sich individuelle Gruppen oder Generationen gegen andere stellen; die Überlieferung lebt nicht von peinlicher Nachahmung, dem Ähnlichen, sondern dem Gespanntsein des Verschiedenen, das mit wachsendem Abstand vereinheitlicht wird. Die Anschauung ist nicht nur das stabile Material übergeordneter Kräfte und Bezirke, denen sie unwandelbar zur Verfügung steht, nicht nur Gedächtnis des Gegebenen, sondern in der Kunst, wo sie zum Selbständigen gesteigert wird, versucht man sie, die sonst der Reflexion als willig Unveränderliches dienen soll, abzuändern; denn hier ist die Anschauung selber das produktive Moment. In sie wird die schöpferische Freiheit gelegt, und ihre konventionelle Bestimmung, die sie zu dienendem Mittel mindert, wird durchbrochen. Allerdings — dem Maler oder Bildhauer verbrauchen sich Anschauungen und Formen rascher, da hierin sein schöpferisches Tun, sein Leben und Sterben geschieht. Sinnlichkeit ist nicht das beschränkt gleiche Material, das nur von begrifflicher Deutung umgewertet wird; Anschauung und Sehen ändern und verbrauchen sich, und die optische Unzufriedenheit zwingt zur Abänderung, gleichgültig, ob die überkommene Anschauung hierbei außer acht gelassen wird; denn nicht um Abbilden, sondern um Bilden geht es. So wird Malerei oder Bildnerei notwendig Kritik der Anschauung, und dies Verhalten ist reflektiv, ohne daß eigentliche Begriffe auftreten müssen.

Hier wird von Ängstlichen die Barrikade des festen, angeblich immer gleichen Gegenstandes vor das Bild gerückt, und das Motiv wird durch eine Metaphysik des Starren verheiligt. Was alles gedächtnismäßig, vital Nützliches ihm einwohnt, soll gewahrt bleiben, und allzu rasch droht man mit dem Schlagwort „Deformation“, ist beunruhigt oder empört, da sich die nährenden Folge der Nützlichkeitsmomente im Bilde verflüchtigt. Das peinlich Halbe des naturalisierenden Bildes weist immer auf den mannigfaltigeren Gegenstand, an dem das Abbild zum unzulänglichen Fragment verarmt. Man übersieht hierbei die Diskrepanz zwischen Gestalt und Gegenstand, die nur gemildert ist, wenn dem Gegenstand bereits Bildwerte eingesehen sind und die Bildform der gemeinen Anschauung wieder verbunden wurde. Die vorhandenen Gegenstandsformen gelten, da sie im Täglichen als Handlungssignale, Reize und Zwecke dienen und von allen benutzt werden, für heilig und unumgänglich, wie jedes entschiedene Andersgestalten, so folgerichtig es sein mag, als fremdartig und unheilvoll abgelehnt wird. Formerlebnis ist mitunter Kritik am Gegenstand, die bis zu dessen Vernichtung führen kann. Man scheidet sich vom Objekt als dem Träger der Konventionen, dem Suggestionszentrum geschichtlich gewordener Formen. Damit Neues entstehe, ist mehr vonnöten als ein individuelles Stufen. Wir wissen, daß die Frage des Neuen von den meisten leichtfertig, bewußt oder

geradehin, bejaht oder verneint wird. Man kann jeden Komplex der Dinge so lange begrifflich verallgemeinern, bis man zu einer Art Gesetzmäßigkeit gelangt, zu einfachen, allgemeinen und konstanten Elementen; es ist nur die Frage, ob dann noch das Eigentümliche bewahrt blieb. Auf der anderen Seite krampfen sich die unmöglichen Rebellen jeder Stunde an die geringste Nuancen- oder Interpretationsverschiebung, die morgen eingeordnet oder vergessen ist. Die Revolte — und oft die bewußte — ist Grundzug der Kunst um 1910; gleichzeitig ist diese von einem Doktrinarismus durchdrungen, der die lehrhafte Leidenschaft des neuen Empfindens, doch auch ein Reagieren gegen den zu schmalen Komplex des eigenen Erfindens bezeugt. Eine fast überraschend logische Abwandlung der Bildauffassung seit dem Impressionismus ist festzustellen. Von Motiv und Sensation geht es über ein Verbinden von Tektonik und Gegenstand zur frei konzipierten Gestalt und bis zur Ausschaltung des gegebenen Motivs; denn selbst das Motiv wird nun in seiner Struktur freie Schöpfung. Ein konsequenter Vorgang, der leicht zur Behauptung geschichtlicher Gesetzmäßigkeit verlockte. Von der Sensation, der passiven Impression, die sich mit einer Technik begnügt, die allerdings voll artistischer Willkür und wirklichkeitsfremder Optik steckt, gelangt man zum freien Gestaltungsakt.

Der Künstler will sich nicht im Gegebenen ausdrücken, er fordert Gestalt, abgetrennt von den mannigfachen Deutungen überkommenen Gegenstandes. Man entdeckt, daß der Gegenstand Knotenstation von Funktionen ist, ein Ergebnis auch subjektiven Tuns, daß seine Starrheit vor allem von sprachlicher Gewöhnung bewirkt wird und von dem Wunsch, recht leichte — das ist konforme — Handlungen zu ermöglichen; also eine Angelegenheit des biologischen Gedächtnisses. Nun errichtet man in geschlossenem Bezirk den Bildkörper, abgesondert vom gegebenen oder mythisch dauernden Gegenstand; gegen Wahrnehmen stellt man subjektive Schau. Form ist nicht mehr ein Ausgleich oder Weglassen widerstrebender Teile des aufgenommenen Motivs, nicht mehr ein Ausgleich zeitlich getrennter Wahrnehmungsteile, sondern Form ist nun die Ganzheit der subjektiven Akte. In dieser Totalität der Funktionen, als dem Schöpferischen, ruht nun das Entscheidende des Sehaktes, und damit meidet man das Vorbestimmende, die Fatalität, des Gegebenen. Man verwechsle solch Subjektives nicht mit anarchischem Individualismus; denn gerade das Subjektive ist der Träger der Gesetzmäßigkeit, wenn auch das Subjekt in der entdeckenden Leistung sie zunächst umzustoßen scheint. Da man vom Subjektiven ausgeht, ist eine Mehrzahl der formalen Typen möglich, je nachdem Elemente als Ausgangspunkt benutzt werden. Dies subjektive Schauen wird zunächst kaum vom Gegenstand durchbrochen; denn es handelt sich darum, den Sehakt innerhalb der Konzeption und somit total innerhalb des subjektiven Vorstellens verlaufen zu lassen. Der Vergleich mit dem wechselreichen Gegenstand der Wirklichkeit fällt fort, die Isoliertheit und somit Totalität des Bildes werden gewahrt, da der Vergleich mit dem Motiv unmöglich ist; denn man versucht mehr als ein farbiges Deuten und anderes als den Ausgleich oder ein Typisieren

des Gegebenen. Etwas anderes ist es, ob solches Sehen allmählich dem konventionellen Gegenstand angepaßt wird, oder ob es als gegenständliche Übereinkunft später siegreich durchdringt.

Man bezeichnete solche Gestimmtheit öfters als ein Suchen nach einem mystischen Absoluten, während andere hier eine Leidenschaft des abstrakten Rechnens tadelten. Das Seherlebnis, das hier geschildert wird, ist voller Präzision des subjektiven Bildens; zumeist wird es unkontrolliert erlebt. Der Weg vom Subjekt zur Gestalt ist hier unmittelbarer geworden, da man einen Gegenstand konzipiert, der vom Motiv kaum durchbrochen ist. Man verharret innerhalb der Formbedingungen der Bildfläche; der individuelle Gegenstand wird dem Bildkörper geopfert; jedoch bleibt es nicht bei einer Gegenstandsvernichtung, einer Flucht vor der Mnemotechnik der Zivilisation oder des Praktischen, sondern dies so oft vollgeheimniste Sehen wird klargelegt, indem Subjekt und Bild, Konzeption und Verwirklichung nicht mehr durch den eingeschobenen Vergleich mit einem bestimmten Motiv zerspalten werden. Der Bildraum und der ihm zugehörige Bildkörper werden als Phänomen für sich gestaltet. Der Flächenbildkörper wird gegen den konventionellen, vermischten Gegenstand abgegrenzt. Von einem Absoluten oder von mystischer Leere darf hier nicht gesprochen werden, wo gerade das subjektiv-funktionelle Sehen hervorgehoben ist und somit der Glaube an eine starre Allgemeinheit des Sehens bestritten und der gesonderte Wirklichkeitscharakter des subjektiv Formalen herausgehoben wird. Der Weg zieht also von der Wahrnehmung des Motivs und dessen technischer Deutung, von überwuchernder Stilisierung (van Gogh, Gauguin) über den Ausgleich zwischen Tektonik und geschlossenem Gegenstand (Cézanne, Derain) zur uneingeschränkten Diktatur des isolierten Bildformalen.

Bedingung hierzu ist eine Anschauung, die aus den subjektiven Momenten des Sehens abgeleitet wird — nicht aus dessen Gegenständen —, wodurch eine geschlossene Raumauffassung vermittelt wird, die durch die Bildmittel bedingt ist und somit das vorstellende Sehen und den zweidimensionalen Flächencharakter voraussetzt. Man geht nicht von einem überkommenen Sein aus, zumal jede Rekonstruktion vergeblich und Deformation gerade durch ein naturalistisches Sehen bedingt ist. Man verzichtet auf Rekonstruktionen des stets Veränderlichen, man betont die Gestaltung des subjektiven Vorstellens und deutet die eigenen Bewegungsvorstellungen; der Verzicht auf eine Verifikation des Bildes beginnt, und der Betrachter wird durch die Bildwirkung gegen seine sonstige Erfahrung isoliert. Das Wiedererkennen, also der Vergleich mit dem bekannten Gegenstand, erhält einen anderen Sinn. Man hat nur einen bildmäßigen Tisch oder Menschen vor sich.

Die Impressionisten hatten trotz der wirklichkeitsfremden flächigen Zerlegung die Gegenstandsformung stark dem Motiv überlassen. Nun scheidet man zwischen Gestalt und Gegenstand und sucht eine Durchkonstruktion vermittels zweidimensionaler Anschauung, wodurch die Tiefenerfahrungen zu einem Nebeneinander-flächig abgebrochener Gegenstandszeichen gestaltet werden. Je stärker

die subjektive Bildanschauung differenziert und durchgeführt wird, um so unterschiedener entsteht ein Bildkörper, der die Erbschaft des vermischten Sehens ausschließt, um so stärker wächst die formale imaginative Willkür an. Man lehnt nun das übliche Vermischen von Bildkörper und Gegenstand ab. Gewiß sind die Bildformen irgendwie im Gegenstand angedeutet, doch werden sie verselbständigt, so daß das Motiv im Bilde leise mitklingt; denn nicht irgendein Moment, wie Licht oder farbige Gliederung, wird versucht, sondern eine umschließende Bildraumerfahrung, das heißt: ein striktes Einordnen subjektiver Bewegungsvorstellungen in einen zweidimensionalen Aufbau. Nicht die Erregtheit durch die Bewegung der Dinge entscheidet, sondern die Richtungsmannigfaltigkeit des bewegten eigenen Sehens. Hier sei kurz ein Moment genannt, kraft dessen der Kubismus vom Futurismus deutlich getrennt ist. Die Futuristen wähten, die Bewegung selber zu fassen; begreiflich, da sie von der Literatur und deren zeitbestimmter Technik herkamen. Die Kubisten hingegen fixierten das bildformale Ergebnis, die freie Synthese bildmäßiger optischer Vorstellungen und Erfahrungen. Statt einer Gruppe bewegter Dinge gibt man die zweidimensionale Simultangruppe der eigenen Bewegungsvorstellungen, wobei das Moment des stereometrischen Tiefenkörpers, die Augentäuschung, vermieden wird. Das Bild sagt nur so viel über Gegenstände aus, wie sie zweidimensionale Gestalt enthalten, das heißt: bildformale Kräfte. Vielleicht setzt sich diese Konzeption durch, so daß später Gegenstand und Gestalt angenähert erscheinen. Man begnüge sich, daß der heutige, von städtischer Konstruktion erfüllte Mensch, soweit er entdeckt, zunächst die gegebenen Gebilde ausscheidet und damit die herkömmlichen Darstellungsmittel zerstört. Die Trennung der praktischen Wahrnehmung vom formalen Schauen ist hier Grundbedingung.

Gegen die mannigfaltige Natur- und Gegenstandserfahrung stellt sich trotz allen Beschreibens die wissenschaftliche Formulierung, das heißt: die Auslese der wiederkehrenden Momente, die unser Bedürfnis nach Dauer befriedigen. Dem entspricht ein Hervorheben des subjektiv formalen Sehens; die Wissenschaft beschränkt sich ja auch nicht auf Beschreiben, sondern hebt die subjektiv wichtigen Elemente heraus und ändert das Naturbild, indem sie es den menschlichen Gestaltungskräften anpaßt. Nicht die Natur braucht Physik oder Geometrie, sondern wir schaffen ein uns bequemes Schema, damit jene das uns eigene Erlebnis sei und wir mit erweiterter Voraussicht handeln können, indem wir unsere Erfahrung, die uns gemäßen Formen, typisieren. Auf der einen Seite wird die Natur so zu einem gesetzmäßig vorbestimmten Mechanismus, der kaum noch Freiheit verstattet, wir werden die Gefangenen der von uns gefundenen Gesetze; auf der andern Seite wird die Natur ein subjektives Phänomen, dessen Stetigkeit von der Technik der Gesetze mitbedingt ist. Neben diese subjektive Konvention wird das artistische Phänomen der Bildgestalt gesetzt, das uns der Naturbestimmtheit auf Augenblicke entreißt, indem wir das Ereignis subjektiver Schöpfung bewußt erleben. Der Kubist wählt aus der

Erfahrung die kräftigen Momente subjektiver, zweidimensionaler Erfahrung, er scheidet Tastvorstellungen oder Erinnerungen aus und gewinnt eine Form, die gesondert neben anderen Erfahrungsphänomenen besteht. War die Natur vor das Bild gestellt worden, so zieht man sich hier auf das Bild zurück. Man verzichtet zunächst im Gegensatz zum Wissenschaftler auf Verifizierung, das ist: Bewahrheitung der Gestalt durch den Gegenstand; das einzelne Bild gilt für sich. Kunst wird hier eine subjektiv formale Aufgabe, ein Aufzeichnen eigener Konzeption, ein asketisches Bekenntnis.

Man beobachtet also ein Differenzieren von Natur und Kunst, von Allgemeinvorstellung und Bildform. Solch subjektive Prozesse, in denen sich das spezifisch Menschliche — man möchte es das Lyrische nennen — ausspricht, enthalten dermaßen Gültiges, daß sie kollektive Bildungen ermöglichen. Der Weg von der Konzeption zur Gestalt wird kaum von Beobachtung durchbrochen; Schilderung und Ähnlichkeit, intime Beobachtung und Hingabe an die Natur fallen fort. Eine Durchkonstruktion wird versucht, in der sich die Teile ohne Rücksicht auf gegenständliche Assoziation auswägen, gerade wie vorher ein selbstständiges, farbiges Gleichgewicht gefunden war. Doch anderes wird versucht als ein farbiges Bewegen oder Teilen der Bildfläche: nämlich eine völlige Gestaltung des dreidimensionalen Erlebens in eine tektonisch zweidimensionale Konzeption unter Ausschaltung der Tiefennachbildung; denn der Naturalismus folgte aus der Bildung des bildfremden Tiefenerlebnisses; letzte Konsequenz war die plastische Malerei der Hochrenaissance, die geradezu das körperlich Abtastbare wiederzugeben versuchte. Der Impressionist lehnte sich kraft der technischen Abkürzung gegen dies nachahmende Surrogat auf, bei den Kubisten finden wir ein tektonisches Gliedern und Abbrechen des Gegenstandes zugunsten reinerer Flächenhaftigkeit. Die formale Konstruktion entfernt sich gänzlich vom Gegenstand als organischem oder nutzbarem Objekt; zweifellos wird, wer ein Durchbrechen der nachahmenden Übereinkunft ablehnt, enttäuscht. Jede neue Raumbildung scheint die durch das Leben bedingte Orientierung zunächst zu beunruhigen oder zu gefährden; die Voraussicht auf ein gleiches Morgen wird bedroht und das Gefühl der Lebenssicherheit zunächst vermindert. Hieraus spricht eine Isolierung des Künstlers und seiner Bilderwelt; dies die Folge eines jeden formalen Autismus. Man liebt das Leben als Wiederholung, als Tautologie, und wehrt sich gegen Abänderung. Zumal mögen neue Raumorientierungen, selbst nur zweidimensional — also gedächtnismäßig bequem — ausgedrückt, beunruhigen. Der bekannte Gegenstand enthält die gewohnten Eigenschaften, und darum erhob man ihn für die Kunst zu primärer Geltung; mühsam hatte man ihm Tiefe und lebendig-freundliche Bewegtheit erarbeitet. Mit den Kubisten beginnt die Einsicht, daß der Gegenstand, der dank seiner praktischen Anwendbarkeit vererbte Formsuggestionen enthält, dem subjektiven Sehen unterworfen werden müsse und der zweidimensionalen Bildfläche restlos anzupassen sei.

Die Loslösung vom Überkommenen vollzieht sich bei den Kubisten allmählich; je konsequenter das Flächentektonische durchgeführt wurde, um so weiter entfernte man sich vom gewohnten Gegenstand, um so leiser klang dieser an. Hier wies sich die Grenze zwischen Stilisierung und Stil. Die meisten benutzten den Kubismus sentimental, eine empfundene Form (Expression) wurde kubisch — fast paradox — verstrengt und gestützt; man wollte weicher Duselei Gerüste bauen; Literatur und Seelenbetrieb sollten „quadernd monumenten“. Solch literarisches Vermischen berührt nicht die Malerei der Braque und Picasso und kann sie nie kompromittieren.

Der Sinn des Kubismus: Verformung des dreidimensionalen Bewegungserlebnisses in zweidimensionale Gestalt, ohne daß Tiefe oder Modellierung illusionistisch nachgebildet werden, während die Bewegungsvorstellungen und das Gesamt des Erinnerungsfunktionalen durchaus dargestellt werden; an die Stelle der bewegten Tiefenansicht, einer zeitgedrängten Bewegungsvorstellung, tritt nun das Nebeneinander zweidimensionaler Formen, die dermaßen geordnet sind, daß unter Beibehaltung der Grundfläche das Volumen, die verschiedenen Ansichten eines Körpers, gestaltet und somit die Erinnerungsdimension, also die Vorstellung des Volumens, verformt ist, ohne daß die Bildfläche illusionistisch durchbrochen wird. Der Kubismus ist also der dekorativen Ornamentik entgegengesetzt; Fauves oder Expressionisten verallgemeinern oder abbilden die zweidimensionale Farbsensation unter Ausschaltung der raum- und körperbildenden Momente; man kommt von zweidimensionaler Sensation zu zweidimensionaler Darstellung, während die Kubisten gerade das Volumen flächenhaft, jedoch nicht nachahmend oder modellierend verformen. Fauves und Expressionisten scheiden lebendigste Erlebnisse aus, sie stilisieren oder abbilden eine zu enge Sensation; der Kubist setzt den entscheidenden Raumerlebnissen eine völligere Formvorstellung entgegen. Die schmale unmittelbare Sensation der Fauves weist etwas leer auf das reichere Motiv zurück, der Kubismus gewinnt seine Ganzheit und Unabhängigkeit, indem die Erfahrungskraft umfassender Äquivalente ausgeschaltet wird; hierin beruht seine bildkonstruktive Freiheit. Man wird vom Motiv unabhängig, da man das Bestimmende zunächst, die räumliche, gegenstandsbildende Erinnerungsdimension, darstellt; von hier aus gibt man dann Gegenstandsanweisungen, ohne in Naturalismus zu geraten, da — das Raumkonstruktive bleibt die schöpferische Voraussetzung des Gegenstandes — der Gegenstand aus dem Raumkonstruktiven sich bildet und nicht es beherrscht. Die Tiefe oder flächenhafte Erinnerungsdimension ist ein umfassendes Erlebnis, das wir stärker unserer Erfahrung der eigenen Bewegung als der Tiefensuggestion des einzelnen Motivs verdanken; diese Bewegungsvorstellung, deren erster Leiter unser Körper, deren Signale und Symptome Gegenstände sind, wird gemäß unserem Erleben zweidimensional gestaltet. Da von einem autonomen Flächenbild und dessen selbständiger formaler Ordnung, jedoch nicht vom vorherrschenden Motiv ausgegangen wird, setzt man an Stelle der abgebildeten Dinge und deren nutzorganischer

Eigenschaftsfolge das Nebeneinander flächenhafter Konzeption, das unsere tiefendimensionalen Bewegungsvorstellungen bewahrt; das heißt: die Vorstellungen der zeitlich getrennten Bewegungen werden in ein Nebeneinander verdichtet, und dies „Simultané“ verarbeitet die verschiedenen entgegengesetzten Ansichten in eine freie zweidimensionale Formfolge.

Nun ist man von der Vorherrschaft des Lichtes und Analyse der Farbe zur Raumdominante gedrungen; dies Raumerleben ist grundlegend. Im allgemeinen wird die Tasterfahrung zu einer Gegenstandsvorstellung gesammelt, die vielfältige, leicht verständliche und bequeme Signale zu Handlungen gewährt; dies ist möglich, wenn man die konstanten Eigenschaften des Gegenstandes, das heißt: die häufigst angetroffenen Merkmale, verknüpft. Diese oft und von vielen angetroffenen Merkmale, die auf verschiedenartige Handlungs- und Vorstellungsreihen bezogen werden können, erzeugen die Vorstellung eines unabhängigen Gegenstandes, der, zumal er auch ein Merkmal der Handlungen anderer ist, sich von meinen Erlebnissen freimacht. So gelangt man zum Glauben, diesen Gegenstand müsse man als Unabänderliches abbilden. Schon die Impressionisten führten eine Gegenstandsgenetik ein und wählten das Licht, also ein Funktionelles, als das Gegenstandbildende. Damit war die Unabhängigkeit des Objekts zerstört, und dies wurde Merkmal einer Sensation. Die Kubisten konkretisieren die voluminösen Bewegungsvorstellungen zu Gegenständen, also die raumstruktiven Momente werden zur Gegenstandsbildung benutzt. Das Sehen ist aktiviert zugunsten des Sehenden, indem der Gegenstand zum Symptom des Sehens dynamisiert wird; gerade der Raum wird nun zur Aufgabe des subjektiven Schaffens, das heißt: er wird mit bildeigenen Mitteln erzeugt, der Gegenstand ist jetzt das Ergebnis dieses Vorganges und wird nur im Verlauf der subjektiv funktionalen Schöpfung gewertet. Dies subjektiv formale Erlebnis wird um seiner Unmittelbarkeit willen seltener bewußt als der übliche verselbständigte und unfunktionelle Gegenstand, der in naiver Isoliertheit wahrgenommen wird. Diese subjektive Tätigkeit wird dann zunehmend bereichert und differenziert, so daß ihr gestaltetes Ergebnis später stärker verwoben erscheint; man verarbeitet immer vielfältigere Momente, so daß ein Ausgleich zwischen subjektiver Vorstellung und Gegenstand zustandezukommen scheint. Der Kubismus ist ein Beispiel des subjektiven Realismus, das heißt: die unmittelbaren Erlebnisse des Subjekts, seine Raumvorstellungen, werden zu Gegenständen individualisiert; wir kontrollierten solch subjektives Erlebnis stärker, wenn wir nicht von uns weg durch die Gegenstände hindurch in unsere Handlung eilten, das heißt: die Gegenstände summarisch als Handlungssignale, Mittel und Zwecke erlebten. Im Kubismus werden die konstruktiven Raummomente gezeigt, wodurch Gegenstände bildmäßig, das ist: zweidimensional, erzeugt werden. Man wendet hier vielleicht ein, man sähe nicht so; zunächst sieht man in Wirklichkeit nicht rein optisch, sondern verbindet schnell mit irgendeinem optischen Reiz eine summierte Erinnerungsvorstellung, die den neu aufklingenden Reiz durch eine verhältnismäßig stete und umfassende Vor-

stellung verdeckt, zwischen Vergangenheit und Zukunft oszilliert. Wir verbergen uns, daß diese Gedächtnisvorstellung ein Ausgleich zeitlich wie optisch verschiedener Handlungen ist und von Dauer zu sein scheint, weil sie als Latentes, Mechanisiertes und potentiell Unspezifisches — die Sonderbetonung erfolgt durch das Zusammentreffen der Erinnerungsvorstellung mit dem einzelnen Reiz — der neuen Sensation beigemischt wird. Man sieht, der Handlung zugewandt, und in dies Sehen mengen sich Vorstellungen, Empfindungen, Erinnerungen; vor allem ist es durch praktische Momente bestimmt. Etwas anderes ist es jedoch, wenn ein Gegenstand rein optisch als Zweidimensionales vorgestellt wird und in diese Konzeption die Erinnerungsmomente des dreidimensionalen Erlebens einbezogen werden, ohne daß die Voraussetzung des Darstellens, die Fläche, zugunsten einer anders gearteten Erfahrung durchbrochen wird. Von Deformation kann nur sprechen, wer die Nachahmung nur des greifbar Wirklichen für Aufgabe der Kunst erklärt und zugleich beweist, daß diese Nachahmung erreichbar ist. Dieser Mann mag sich befriedigt in Panoptiken ergehen und das subjektive Erfinden verbieten. Die Verschiedenheit des künstlerischen Sehens und der undeutlichen — praktischen oder wissenschaftlichen — Konvention, die man Natur nennt, ist offenbar; Kunst ist nur ein Phänomen, jedoch selbständig neben jedem anderen und so auch neben anderen Übereinkünften, die gerade dank der Selbständigkeit der Kunst von dieser abgeändert werden. Eine vollendete Nachahmung setzt stetig gleiche Bedingungen voraus. Die Nachahmung wird zweifellos erfolgreicher vom photographischen Apparat geleistet. Sobald man jedoch das Darstellen als formale Deutung definiert, so ist kein Grund erkennbar, warum der Kubismus, der entscheidende Seherlebnisse einschließt, abgelehnt werden sollte.

Der Kubist geht vom Urphänomen der Fläche aus und will, mit strenger Wahrung ihrer Eigenschaften, die Erfahrung des Volumens, das heißt: die verschiedenen Bewegungsvorstellungen, wiedergeben, indem das vorgestellte Körperganze aus einer Kadenz tektonischer Flächenformen aufgebaut und in verschiedene Flächenteile zerlegt wird. Die Vorstellung des Körperganzen entsteht zunächst aus der Erfahrung vom eigenen Körper und dann aus einem Beziehen verschiedener optischer Erfahrungen auf ein praktisches Moment: nämlich, daß diese verschiedenen Ansichten jeweils auf gleiche oder ähnliche Handlungen bezogen werden, ganz abgesehen von den Hilfen anderer Sinneswerkzeuge und der vereinheitlichenden Sprache. Die Vorstellung des Körperganzen ist also aus sprunghaft diskrepanten Handlungen gebildet, die von zahlreichen optischen Momenten durchkreuzt sind. Diese diskrepanten Handlungen enthalten die Richtungs- und Teilkontraste, und der Gegenstand wird aus einem Erlebnis verschiedener Ansichten oder Bewegungsvorstellungen gebildet, die erinnerungsmäßig zu einem Ganzen verknüpft werden. Die verschiedenen Bewegungsvorstellungen und Bewegungskontraste werden flächenhaft gewahrt, indem die gegensatzreiche Vielheit der Bewegungsvorstellungen,

flächenhaft zerlegt, nebeneinandergesetzt und in der formalen Einheit des Darstellungsmittels verschmolzen wird. Hiermit mag die frühere Verwendung der Kuben gedeutet sein, die Formeinheit und gleichzeitig einen Reichtum der Richtungskontraste gewähren.

Die Gestaltzentren werden frei gesetzt, das Verfahren der Cézanneschen „points centrals“ wird durchaus selbständig erfaßt. Man geht von imaginativen, typischen Formenzentren aus, aus denen metrische Gestaltelemente wachsen und modulieren. Diese frei erfundenen, konstruktiven Flächenformen werden nun abgewandelt, kontrastiert und eingeordnet. Diese Bildelemente sind deduktiver Art, denn sie entspringen einer typischen Formvorstellung. Die Varianten solcher Gestaltelemente gewähren eine Fülle räumlich vielfältiger Blickerlebnisse. Kontrastierende und diagonal sich verhaltende Blick-einstellungen werden kraft der Verwandtschaft der Bildelemente (Winkel, Kegel, Ellipse usw.) zusammengefügt, so daß eine vierdimensionale, einheitliche Gestaltvorstellung wiedergegeben, also das Volumen dank der mit-gestalteten Erinnerungsdimension geklärt und flächig ausgedrückt ist. Die Bildeinheit entspricht der einheitlichen, simultanen Vorstellung von Volumen, kraft deren eine große Zahl wichtiger Blickerlebnisse zum Bild zusammen-geschlossen werden.

Mitunter verursacht dieses simultane Vorstellen des Volumens eine Transparenz der Schichten; die Bildkörper werden durch die vielfältigen Blick-einstellungen geöffnet, dadurch wird ihre tektonische Gestaltung geklärt und erweitert. Man gibt in der Kadenz der Formen die visuellen Vorstellungsebenen von der Gestalt. Diese modulierenden Gestaltteile, die verschiedenen Blickschichten und Formlagerungen, werden in die materielle Einheit der Bildfläche verklammert kraft der simultanen, malerischen Konzeption des Volumens.

Frühere Mittel zur Deutung des Volumens waren Perspektive, Modellierung und die variierende Gruppe. Mit der perspektivischen Darstellung macht man sich von der Grundfläche unabhängig; man will zeigen, wie die Natur von Mathematik erfüllt ist und jeder Punkt des Raumes harmonisch im Gesetz steht. Die mathematische Regelmäßigkeit ist Wesen und Grundeigenschaft der Natur und schafft ihre Schönheit. Die Welt, die weit ausgeatmet mit Handlung erfüllt ist, wird auf den ruhenden Beobachter bezogen, vor dem ein geordneter Kosmos gebreitet liegt, und der unveränderlichen Elementen metaphysisch vertraut. Landschaft und Figur sind von einem ruhenden Beobachter gesehen, der sich an der Bewegung der Dinge ergötzt, die trotz eilendem Getriebe der verharrenden Gesetzmäßigkeit nicht entfliehen. Die Malfläche wird dem gesteigerten Körper- und Weltengefühl geopfert. Kraft der abbildenden Gestaltung will man gläubig des Daseins sich versichern; ein Lebensgefühl, das zu harmonischem Realismus führt. Man gibt ein Tiefenkontinuum, das geradlinig auf ruhenden Achsen läuft; man gliedert die vereinheitlichte Tiefensicht des ruhenden Beschauers zur mannigfaltig bewegten Gruppe. Die An-

sichten variieren nun dank den verschiedenen Bewegungen der Gegenstände und gewähren durch die Bewegungsvarianten, die Richtungs- und Massenkонтaste, im Tiefenraum ein rundes und vielfältiges Ganzes, dessen reiche Gestuftheit klare und kräftige Einheiten fordert. Der Kubist gibt statt einer ineinandergreifenden Gruppe gegenständlicher Bewegung die Formung der verschiedenen Bewegungsvorstellungen des Subjekts, also eine subjektive Bewegungsgruppe. Die Renaissance studierte zunächst an der leidenschaftlich entdeckten Natur; so kam sie, vom Gegenstand geleitet, zur illusionistischen Perspektive. Diese Welt ist statisch und voller Geometrie, Natur an sich ist Ordnung. Der Kubist greift seiner subjektiveren Deutung gemäß die konstanten Formelemente des Sehprozesses heraus und gewinnt ein durchaus funktionelles Ergebnis. Im perspektivischen Bild wird die gegenständliche Bewegung in einem statisch ruhenden System bei geradlinigem Tiefenkontinuum gegeben, im kubistischen formt man die subjektiven Bewegungsvorstellungen zu flächigem Nebeneinander, das von verschiedenen laufenden Achsen, die ein Volumen umschreiben, bestimmt ist. Füglich konnte bei durchgreifender Änderung die alte Proportionslehre nicht mehr angewendet werden.

Dem heutigen Künstler ist kaum ein bewältigtes Stück Architektur geboten; er bleibt im Konstruktiven und erarbeitet selber die tektonische Voraussetzung: die Bildfläche. Der Renaissancekünstler ergänzt die vorgefundene, gebaute Tektonik durch ein reich individualisierendes Bild, durch die immer bewegtere Modellierung. Der Kubist schafft selbst die konstruktiven Voraussetzungen im Bilde, man könnte fast sagen, er nimmt die Bewegung, in der man Architektur genießt, in das Bild hinein, und statt der Illusion, der Erschaffung nachgeahmter, mit der Natur rivalisierender Dinge, tritt eine Kraft auf, geeignet, eine Völligkeit des Formalen zu verbürgen, indem an Stelle beschreibender Fülle ein konstruktiver und dynamischer Reichtum tritt.

In der Renaissancekunst regte sich der Wille nach Eroberung der Natur. Heute verdrängt man das Beschreiben zugunsten eines freien Formerfindens; ein Abkürzen des Gegenständlichen und die Verstärkung der subjektiv funktionalen Einbildung bezeichnen diese Strömung. Man will nun das vielwendige Volumen flächig deuten, und so gelangt man notwendig zu einer Mehrheit von Blickpunkten und Achsen und gleichzeitig zu einem Aufteilen des Gegenstandes. Die verschiedenen Ansichten, deren Gesamt das vorgestellte Volumen ausmacht, werden in ein Nebeneinander von Flächen geordnet, das von den entscheidenden Bewegungsvorstellungen das enthält, was flächig wiedergegeben werden kann. So wird die Dynamik der Bewegungen, die uns eine umfassende Vorstellung verschaffen, dargestellt. Von den Ansichten wird gegeben, was flächig übersetzbar ist; sie wurden zu Beginn durch geometrische Formteile (wie früher der impressionistische Farbfleck) verwoben. Nicht der Kub entschied den Kubismus, aber er war zunächst ein konstruktiv einfaches Mittel, das zu Beginn einheitliche Formfolge gewährte und die hauptsächlichen Richtungen enthielt. Diese Bildteile wogen einander aus wie früher die Komplementärfarben.

Entscheidend ist, daß der funktionale Reichtum der Bewegungsvorstellungen flächig verarbeitet und statt eines zur Ruhe verstarnten Momentes ein Gleichgewicht der Teile des flächigen Ablaufs gewonnen wird. Die Verbindung der verschiedenen Ansichten ist konstruktiv, das heißt: durch eine selbständige formale Vorstellung, bedingt, die nicht an den Formverlauf des vermischten Nutzobjekts gebunden ist. In dem Abbrechen des gewohnten Gegenstandes ist die Methode des Abkürzens festzustellen, welche die Impressionisten erfolgreich anwandten. Doch jetzt werden statt farbiger Differenz die verschieden gelagerten Raumzeichen flächig dargestellt; man gibt das Nebeneinander von Ansichten, die in zeitlicher Folge erfaßt wurden. Allerdings wissen die Kubisten, daß sie nur das Ergebnis der Erlebnisreihe, nicht diese selbst, wiedergeben. Der Kubist gibt die Teile wieder, welche eine dreidimensionale Erfahrung ermöglichen, also im Gegensatz zu den koloristischen Fauves das primär Gegenstandsbildende. Die subjektive Formverbindung mag tadeln, wer der Kunst bestenfalls harmonisierende Verschönerung verstattet; man mag das Einseitige — vielleicht Primitive — der subjektiven Konstruktion offen zeigen. Doch bedenke man, daß in solchem Abgrenzen ein Behaupten des Menschen gegen das Allesmögliche steckt und das Konstruktive als das persönlich Schöpferische und Umbildende einmal der passiv gelehrigen Nachgiebigkeit des Beschreibens entgegengestellt werden mußte. Seine Fruchtbarkeit bewies der Kubismus, da es gelang, immer reichere Gegenstandsvorstellungen zu bilden und seine Mittel zu differenzieren. Eine Doktrin ist der Kubismus nicht, jedoch eine Anschauung, die vielleicht nicht im ersten Anhieb gegen optische Übereinkunft durchgesetzt wird, deren erste Gestalter vielleicht ermüden mögen, die aber, einmal zur Aufgabe gestellt, immer wieder auftauchen wird, da in ihr tatsächliche Kräfte des Sehens neu gewiesen wurden, die allzulange über billigen und dekorativen Formschemen vernachlässigt waren; zweifellos hat der Kubismus diese Bequemlichkeit oder Ermüdung des Sehens beendet. Man hat den Kubismus des öfteren getadelt, er sei wenig anderes als ein mathematisierender Dilettantismus; in der Mathematik geht es um Größenbestimmung, hier um erfundene Raumformen. Die Technik der Kuben bedeutet in der Herausbildung dieser Anschauung nur Durchgang; sie enthielten die hauptsächlichen Winkel und Lagen; man rettete sich von der Stilisierung zur durchgängigen Anschauung, einem völligeren Raumbild.

Es lag den Kubisten nicht daran, die dritte Dimension nachzuahmen, sondern sie bildgemäß auszudrücken. Man gestaltet, ja verneint den Gegenstand zugunsten einer Bildanschauung, gliedert und bricht ab, wenn falsche Plastizität, Tasterinnerung, droht. Aus den Kontrasten der simultanen Flächen, welche die Bewegungsvorstellungen integrieren, ergibt sich die Spannung, die Volumen erzeugt. Diese bereicherte Raumvorstellung mußte durch strenge Formen beglichen, die Bildeinheit betont werden. Die verstärkte völliger Gegenstandsvorstellung wird durch Benutzung der Lokalfarben bewirkt, die glücklich das Konstruktive verdeutlichen. Je funktionaler die Dinge aufgefaßt

werden, um so stärkere Präzision der Farbe ist erforderlich. Im kubistischen Bild gestaltet man die Bewegungsvorstellungen, die Volumen erzeugen, durch selbständiges Nebeneinander. Dies jedoch ist rein formal und durchaus vom „Simultané“ des Delaunay oder der Futuristen zu trennen. Das des ersteren ist ein dekorativ farbiges Verschmelzen von Anekdoten, das der letzteren ein literarisches Psychologisieren; beide bedienen sich einer Art kinematographischer Technik.

Das formale Nebeneinander der Kubisten faßt die Momente, die eine völligeren Sicht der Gegenstände enthalten, indem die entscheidenden Stationen unseres Sehens zum Bild vereinheitlicht werden. „Simultané“ ist Verstärkung und Bereicherung des Gedächtnisses, damit eine differenziertere Funktion vorgestellt und gesehen werde. Gegen dies „Simultané“ spricht die übliche Trägheit, das beliebte Maß der kleinsten Anstrengung; für ein Sichdurchsetzen die bezeichnete Überblickbarkeit und Verkürzung der Funktion. Man darf sagen, daß von einer formalen Konstruktion aus in diesem Fall die Anschauung der Realität und somit Wirklichkeit verstärkt wurde. Die Komplizierung der Sicht, die der Kubismus gegeben hat, scheint durch den Bildaufbau, durch einfachere Flächen, beglichen zu sein.

Unter dem Einfluß des Platonismus, der Neigung, jede Form der Dauer gleichzustellen, wurden für das konstruktive Bild die gleitenden Teile der Funktion und eben diese ausgeschaltet; der Kubist bewahrt nun mit Hilfe seines „Simultané“ wertvolle Momente des erinnernden Vorstellens; das Konstruktive wird elastisch und bereichert. Eine zeitgemäße Umbildung der Formvorstellung wurde hier geboten, die, seelisch bedingt, unabhängig von wissenschaftlichen Strebungen und vor diesen auftrat. Form wird im „Simultané“ als Einheit des zeitlich differenzierten Tuns erfaßt; zu glauben, das eigentlich Funktionelle sei dargestellt, ist Unsinn, den anzustreben den Futuristen verblieb; nur der Vorstellungsausschnitt ist erweitert. Vom Kubismus führt der Weg nicht zu gegenstandsloser Kunst, und wenn solche Künstler den Kubismus anriefen, so aus Mißverstehen. Kubistische Bilder stehen im Bezirk der gegenständlichen Vorstellung und bereichern diese trotz der subjektiven Haltung; vielleicht gerade um derentwillen. Deuteten die Impressionisten den Gegenstand als Sensation, so die Kubisten als funktionale Formvorstellung, die konstruktiv frei behandelt wird, da man Momente der Sichtenfolge wählt und verwertet. Löste man früher das Motiv in ein Spiel der Farbflecke, um die Sensation festzuhalten, so setzt man die Vorstellungen, die Volumen ergeben, in konstruktiv gleichzeitige Beziehung. Der Farbfleck ist nicht weniger „abstrakt“ als die Teile des „Simultané“. Auch die farbige Zerlegung der Impressionisten überschreitet das „naiv“ summierende Sehen, dies Ergebnis vielfältiger Anpassung. Hier wie dort ist die klassische Konzeption des dauernden, fertigen Gegenstandes aufgegeben — das subjektiv Funktionale wird dargestellt. Vor dem impressionistischen Bild vollzieht der Betrachter die Synthese der Teile, im kubistischen ist ihm Synthese geboten, die er dann wieder analytisch zergliedert, bis

man die neue Konzeption versteht. Solch bereichernde Abänderung des Vorstellens ist erlaubt. Wichtig bleibt, daß der Künstler seine bewegte Vorstellung nicht in der Geste der Objekte, sondern in der flächenhaften Bindung freier Formen sucht.

Als man das kubistische Bild herausholte, wurde vor allem das Raumstruktive betont, und man reagierte bewußt gegen die koloristische Einseitigkeit der Fauves. Man deutete Lokalfarbe an. Farbe und Licht beherrschten nicht mehr das Bild, sondern wurden der Formvorstellung untergeordnet; diese zum Gegenstand zu vereinzeln, half die Lokalfarbe; in ähnlichem Sinn verwandte man besonders ausgeformte Motivteile, Schrift oder Schalllöcher von Geigen, die bereits der Fläche angepaßt vorgefunden wurden.

Der Kubismus gab eine abgeänderte Formvorstellung; man mag fragen, ob diese einmal Übereinkunft wird oder das kubistische Bild Spezialfall bleibt. Es hängt dies wohl davon ab, ob der Betrachter sich der neuen Sicht anpaßt. Ein gewisser Gegensatz zwischen üblichem und kubistischem Sehen besteht noch. Die führenden Kubisten verstanden es, ihre Formvorstellung wachsend zu bereichern, so daß ihre Form immer völliger Gegenständlichkeit erzeugte. Doch fehlte die energische Nachfolge, und vorläufig zeigt die junge Generation eher geschmackvolle Müdigkeit, Zweifel an Revolte und Neigung, in das Gewesene zurückzusinken. Wir können noch nicht sagen, ob der Krieg den Schwung der Moderne zunächst zerschossen hat, und wann voraussetzungslose Kühnheit noch einmal beginnt.

PABLO RUIZ PICASSO

Dieser Maler entzieht sich eilenden Ingeniums der mühsam folgenden Betrachtung. Ein Mann, der vertrauend und bisweilen verzweifelnd im gefährlichen und herrlichen Sturm der Gesichte treibt, doch meist glücklich an neuen Küsten landet. Nur ein starker Mensch kann sich gleich verwegen formalen Ekstasen anvertrauen, deren Gewalt durch helllichtige Meditation gemeistert oder mitunter verstärkt wird. Dieser Maler begann voraussetzungslos, als sei noch nie ein Bild gemalt worden, um dann ein Formwissen hineinzuschleudern, das ungemeine Erfahrung, ja bisweilen spottende List enthält. Furchtlos entschlossen, erscheint ihm jeder Stil zu eng, er empfindet das fragmenthaft Unzulängliche der menschlichen Totalitäten, die durch begrenzende Bestimmtheit oft mehr ausschließen als bergen. Gilt die Kette der Naturerfahrungen doch nur als schmales, gesondertes Phänomen, so nicht weniger die einzelnen Formbezirke der Künste; wiewohl eine tiefe Gleichartigkeit des Rhythmus die Formprovinzen über die Verschiedenheit der technischen Mittel hinaus verbindet.

Sieht man deutlich und aufrichtig hingegeben, so erhält jede Art der Erfahrungen den ihr eigentümlichen formalen Typ. Was besagt die Einheit der Person mehr, als im besten Fall durch die Mannigfaltigkeit der Gesichte zersprengt zu

werden; die Seele lebt im explodierenden Wechsel lebendiger als in der schmalen Gleichheit der Wiederholungen. Doch die meisten bleiben die Kopisten ihrer selbst. Jeder Mensch und jedes Ding sind zu jeder Stunde anders, und Identität ist oft nur die Eitelkeit oder ärmliche Lüge der Schwachen. Das Ich und die Dinge fordern einen jeweils entgegengesetzten Ausdruck, und ihre Wahrheit, ihr Sein, schwingt in der Spannung der Kontraste, deren Gespanntsein das Leben ausmacht und spüren läßt.

Picasso erlebt das Schöpferische proteisch. Er liefert sich dem genauen Jetzt und seinem Sinn aus. Solche Preisgabe der Person, die einen ungeheuren Willen voraussetzt, soll man nicht weggeschwemmt werden, schalten die Verkalkten Trick und Charlatanerie; als wären die Bedingungen der Seele die gleichen wie die des jährlich sich kopierenden Baumes. Picasso lehnt sich gegen diese organische Determiniertheit auf und widersteht einer wiederholenden Fatalität durch eine unvergleichliche Kraft der Wandlung. Formen sind Masken der Seele, die man wechselt, und deren Folge als ungeheures Drama das Unerkennbare umflutet. Ich stellte hier absichtlich Worte hin, welche die Tadler zum Scheltwort des Virtuosen und Schauspielers verlocken. Picasso zaubert und verzehrt Formen und Gesichte, er lebt im Wechsel der Gestaltungen. Wie kein anderer hat er die optischen Psychogramme der Zeit aufgerichtet und die visuellen Abenteuer seiner Epoche vorausbestimmt. Er weiß, daß jede Form ihre innigste Ganzheit erst im Gegensatz gewinnt. Wir kennen die beglückenden Genies einer seligen Kontinuität, doch auch die dialektischen Geister, die ruhelos in Gegensätzen schaffen und hierin ihre Ganzheit suchen.

Picasso meditiert und glüht in Formen, um die optischen Träume und das sehende Wissen zu erweitern. Er schafft rasch umrissene Psychogramme der ahnenden Träume und gleichzeitig die geklärten Gestalten eines beruhigten, fast geschichtlichen Wissens. Man entfernt sich aus den Bezirken der subjektiven Halluzination und schaut plastisch klare Gebilde wie in den Figuren seiner Spätzeit. Picasso dankt diese weite Spannung seiner Formwelt vielleicht der Tatsache, daß er immer von neuem in das Vergessen des isolierten Traumes niedertaucht. Form ist die schmale genaue Spitze der Halluzination; doch erhebt sich die Frage, wie viel an Erinnerung und Gestalt der Träumende gewinnt und wahr.

Solch innere Vision isoliert zunächst gegen Geschichte und Umwelt. Diese Visionen strahlen tektonisch und elementar, sie gleiten im Subjektiven und gehorchen, fern von den Übereinkünften, der eigenen Kausalität; denn keine Beobachtung spaltete ab. Man kann aus der Erinnerung eine Welt geschauter Gegenstände zaubern oder sich dieser streng entäußern und traumhaft die Kalligramme des isolierten Gemütes aufzeichnen. Doch der Begabte wird sich auch kraft dieser Visionen durch Form und Gestaltung die Welt erobern und seine Gesichte als geahnte Typen eines künftigen Daseins aufzeichnen.

Im Traum verharret man zumeist im Adäquaten und Identischen; in der distanzierenden Betrachtung löst man sich schmerzlich beglückend aus sich selbst

und erblickt plastisch klare Gebilde; so Picasso in seinen Spätfiguren, in denen Themen und Haltung des jungen Malers gekräftigt und männlicher wiederkehrten.

Wie scharf sich auch die Seinsbezirke gegeneinander abtrennen, so können wir doch nur diese Welt und ihre Gegenstände träumen; allerdings in größerer Freiheit, voll persönlicher Wahrheit und mehr auf das Künftige gerichtet. Man erlebt dies differenzierte Weltbild pluralistisch unter den Zeichen der wechselnden Traum- und Formtypen. Während die Gottgläubigen die vielfältigen Bilder leidenschaftlich in die göttliche Einheit zurückführten, so bilden wir jetzt, der Mitte noch ermangelnd oder sie flichend, einen der pluralistischen Weltkonzeption entsprechenden formalen Pluralismus, also ein „Simultané“ des Sehens oder der Stille. In solchem Fall darf nicht von Eklektizismus gesprochen werden, vielmehr vom Fühlen und Bilden vielfältiger formaler Möglichkeiten.

Dies ist es: in besessenen Halluzinationen erzwang Picasso eine neue Anschauung, somit abgeänderte Beziehungen zu sich und der Umwelt; eine vergessene oder noch unbekannte seelische und visuelle Struktur wurde aufgehellet.

Picasso begann empfindsam, oft fast literarisch. Da stehen schmerzlich-stille, fast griechische Figuren. Doch bald ecken und komplizieren sich die Formen, die tektonischen Kontraste häufen sich, die Kadenz der Formen strömt, bis zum Platzen angefüllt, eine eigenwillig subjektive, doch typenhafte Tektonik spricht, man häuft die konstruktiven Gegensätze zu leidenschaftlicher, überreicher Kadenz. Später sucht man die einfache Grundstruktur herauszuklären und bildet nun die tektonisch wie farbig groß deklamierten Gegensätze; man schafft einen sparsamen Dialog der Kontraste und etwa eine querende Transparenz der Bildteile.

Gegenüber einem solchen optischen Intervall erhoben viele den Einwand des Natürlichen und schalten dies Beginnen Kaprice, wiewohl das beliebte Natürliche meist zum Rendezvous bequemer und abgenutzter Übereinkünfte erniedrigt worden war und die zerrinnenden launischen Naturalismen der anderen ein lässiges oder ergebenes Sichgehenlassen verrieten. Naturmalerei ist allermeist ein Affront gegen die Natur; denn das Kunstwerk ist die rarste Ausnahme unter den Künsten.

Picasso vertraute seinen Wachträumen, die, von Übereinkünften befreit, ihn besitzen und treiben; die Träume geschehen fern von den Regeln des Tages, abseits von gewohnter Gestalt, da sich die sonst ängstlich zurückgehaltenen Kräfte in ihnen hervorwagen und wirken. Man unterscheide das langweilige Geträume des Unbegabten, das die peinlich geistlose Monotonie einer Spiritistensitzung aufweist, von diesem wachsten schöpferischen Schauen, das aus dem Menschen neue Gestaltungen hervorsprengt und dank seiner Isolierung und der Feindlichkeit gegen die gewohnten Objekte — die Träger der optischen Übereinkünfte — die Grenzen des Bewußtseins produktiv überschreitet.

Der Traum des Gewöhnlichen schwankt träge zwischen verworrener Angst und schamloser Gier. Der Talentlose träumt atavistisch oder konservativ, und

seine Träume sind zumeist trostlose Geständnisse, sie ermangeln der Entwicklungsfähigkeit und bedeuten schattenhafte Minderungen der Existenz. Der Traum des Begabten überschreitet seherisch die Bindungen der erstarrten Wirklichkeit und enthält das aufwachsende Zukünftige. Im isolierenden Wachtraum entledigt man sich der fesselnden Übereinkünfte, man entzieht sich den Fetischismen einer verstorbenen Gegenwart und ahnt bewegt neue Gestaltungen, die später der Tagesnatur — sie neubildend und verjüngend — zuströmen. Diese Gesichte ragen als aufsteigende Spitzen und Wegweiser in die Zukunft. Solch ungemeine Träume sind keine mittelmäßigen Rückfälle in das animal Vorgeschichtliche. Man rührt zwar an die gründlichen Elemente des Daseins, doch der Schöpferische verwandelt sie sofort in der Berührung. Die Träume des Begabten sind dadurch ausgezeichnet, daß sie deutlich geschaut und zur genauen Vorstellung verdichtet werden. Diese Träume sind durch überhelle Präzision charakterisiert.

Bestimmte Zeichnungen Picassos verraten dieses brunnentiefe Sichfallenlassen in die Schächte der formalen Ahnung; ein geradezu mantisches Abstreifen der bewußten Überlegung und des bewußten Wollens wird wahrgenommen; denn das Bewußte bezieht sich meistens auf bereits fertige und vollendete Zustände und Übereinkünfte. Der Weg zum Neuen geht durch das halluzinative Intervall. Die entrückte Hand Picassos befährt ahnend das Papier oder die Leinwand. In solch visionären Blättern weist sich eine außerordentliche Beweglichkeit des traumhaften Aufzeichnens. Der Künstler schwingt hier, ungehemmt von den Dingen, in den Schichten der formalen Freiheit. Es gelingt ihm, sich von den Konventionen des Gewußten und Geschichtegewordenen zu lösen. Vielleicht darf man das Genie als den Träger des größten Wissens im traumartigen Zustand definieren; vorausgesetzt, man definiert die Genies der relativen Anfänge, der Intervalle, im Gegensatz zu den Meistern, welche die zaghaften und noch einseitigen Leistungen einer Epoche zusammenfassen und krönen.

Das Neue entsteht kaum aus einer nur logischen Entwicklung, die sich eher innerhalb eines Gleichartigen bewegen wird, sondern es tritt aus einem visionären Intervall, in dem das Bewußtsein gelockert und geöffnet wird, damit man sich sprunghaft alogisch und zunächst im Widerstreit gegen das geschichtliche Erbe zu anderem schleudere. Picasso besitzt — wie kein Maler dieser Zeit — die visionäre Begabung der scheinbar sprunghaften Wandlungen, deren Intervalle später vom nachkonstruierenden Bewußtsein mit anscheinender Klarheit und Logik verschüttet werden. Die traumhaften Visionen haben mit den kubistischen Bildern ein wichtiges Merkmal gemeinsam: beide verzichten auf Verifikation und Beweise, da sie zunächst abgetrennte und selbständige Wirklichkeiten sind, und diese Tatsache bewirkt ihre Totalität. Diese totalisierende Isoliertheit des Bildes entspricht der Anästhesie des Träumenden. Wie der Traum durch die abtrennende Anästhesie des Schlafes bedingt ist, so auch die Selbständigkeit oder Freiheit des Kunstwerks durch seine psychische

und technische Abgetrenntheit von den anderen Bezirken des Wirklichen. Beide, der Traum wie das Kunstwerk, wollen weder logisch noch spiegelhaft bewiesen werden. So darf man die kubistischen Bilder als unmetaphorische Kunstwerke bezeichnen. Dem Traume gleich schließen sie ein vorausgesetztes und übergeordnetes Wirkliches aus. So wirken diese Arbeiten als prophetische Gesichte neuen Raumes, wie Wege nach dem Paradies der noch nicht mißbrauchten Dimensionen.

Die Visionen des Begabten greifen als Spitzen in das Morgen und das Neue, sie sind keine Rückfälle; sie unterscheiden sich von dem chaotisch amorphen Geträume des Unbegabten dadurch, daß sie ein Höchstmaß an Gestaltdispositionen enthalten und statt Bindungen eine Freiheit zur Entwicklung gewähren, dank der Loslösung im halluzinativen Intervall. Der Träge und Gewöhnliche verfällt, wenn er die Elemente seiner Existenz berührt, einem entarteten formlosen Atavismus, während der Schöpferische die Grundkräfte des Schauens stärker ordnet, reicher differenziert und abgewandelt auf zwingende Einheiten zurückführt.

Der ahnende und wandlerische Traum ist der Vorstellung des Gegenwärtigen an Reichweite überlegen. Das Bewußtsein, soweit es Gebundenheit ist, wird ausgeschaltet, und die nun weniger durch Übereinkünfte bestimmte Halluzination gewinnt jetzt dank der visionären Anästhesie, die mit einer Zentrierung der Kräfte verbunden ist, erheblichere Schwungkraft. Es ist schwer zu überschauen, welche Vorarbeit des Traumes geleistet wurde, ehe die Peripetie zu neuer Gestaltung einsetzt; gerade bei Picasso schieben sich heftige und breite meditative Schichten dazwischen. Man equilibriert das drängend Visionäre durch Reflexion; jedoch ist solch formal sinnendes Schauen durchaus nicht rational geartet.

Wir betonten die bewegliche Wandlungsfähigkeit mittels traumhafter Loslösung. Diese Eile, der oft gescholtene rasende oder verzweifelte Verbrauch an Formen, die beide in Picassos Werk wahrgenommen werden, diese dichte Folge verschiedenartiger Gestaltungen, die wir als stilistischen Pluralismus bezeichnen, entströmt dem sicheren Gefühl eigener Identität. Picasso hat, dank dieser stilistischen Mannigfaltigkeit, für Generationen formale Aufgaben gestellt.

Unsere Existenz ermangelt der starken metaphysischen Zentren, die in verehrter jenseitiger Unberührtheit das Leben der Vorfahren autoritativ beherrschten. Unser Sein ist im Gegensatz zur ergebenen statischen Frömmigkeit jener zentrifugal geartet. Eine solche Haltung scheint durch ein gleichzeitiges Auftreten unterschiedener Gegensätze charakterisiert zu sein. Gewiß war Gott früher die Antinomie des Seins, jetzt aber ist diese paradoxe Tendenz in das Sein allein verlegt und erweist sich als eine Möglichkeit gleichzeitiger entgegengesetzter Lösungen. Hierdurch erhält das Problem der inneren Identität einen anderen Sinn. Wie früher der Mensch in der metaphysischen Spannung von Diesseits und Jenseits schwebte, so ist er jetzt in den dialektischen Prozeß entgegengesetzter formaler Lösungen gestellt. Früher war dieser Streit der Antinomien autori-

tativ und dogmatisch, jetzt ist er vom Subjekt und seinen Deutungen aus bestimmt. Früher erschienen Lösungen wie von obenher angeordnet, jetzt wirken sie eher als subjektive, scheinbar willkürliche Entscheide, für welche Normen noch gesucht werden müssen.

Wenn früher das Visionäre zentralgerichtet in den einen Gott strömte, so wird es nun in vielstimmige Gestaltungen geteilt und gegliedert. Aus der einschichtigen Zweckhaftigkeit der Formen ist man in eine halluzinative Auflösung und Differenziertheit geschleudert worden, der leicht eine Vielheit der Lösungen ziemt. Hier scheint sich die Vision des Begabten von der des Durchschnittlichen darin gründlich zu scheiden, daß der Mittelmäßige einseitig in der Wiederholung des Undeutlichen oder eines Schemas dämmert, während der Geniale ungebunden neuartige selbständige und vielfältige Formen schaut. Die Deutlichkeit des Schauens begründet den kräftigen Einfluß seiner Gesichte, während ihre Neuheit die Loslösung von der unablässlich kopierenden Fatalität und einer mechanisch wirkenden Kausalität anzeigt. Die Träume des Begabten wirken, dank ihrer hellstichtigen Kraft, als Beispiele und Gesetze; die geniale Vision ist tektonisch geartet, sie enthält das primär Wesentliche und verliert sich nicht in diffuser Umschreibung und nebenrinnendem Beiwerk. Der atektonische Traum des Unbegabten wird vergessen, da er keine gestaltenden Elemente enthält und somit im Gegensatz zu den Sprach- und Gestaltvisionen der Dichter und Maler nicht fortschreitend entwickelbar ist. Hier sei noch eines hinsichtlich der Künste festgestellt: das in ihnen gesetzhaft Geltende ist das Außerordentliche und vereinzelt Lebendige und nicht der abstrakte Durchschnitt der naturwissenschaftlichen Formulierungen.

Bei Picasso und Braque war dies halluzinative Schauen tektonisch geartet. Braque bezeichnete einmal diesen Zustand konstruktiver Leidenschaft: „Es ist, als trinke man kochendes Petroleum.“ Der Humanist Nietzsche schied das dionysische Entrücktsein scharf und gegensätzlich vom apollinischen, meditativ geklärten Zustand. Doch bei dieser der organischen Gebundenheit entrückten Kunst der Kubisten bemerkt man ein isoliert ins Ich versenktes Schaffen, dessen halluzinative Art durchaus konstruktiv geklärt und unsentimental auf das Tektonische gerichtet ist. Es gibt eine tektonisch und meditativ schauende Ekstase; dieses Hellsehen der Elemente, das zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts stark und bedeutend durchbrach, charakterisiert die Epoche. Das Apollinische ist nicht nur der Gegensatz des schweifend Dionysischen, sondern auch dessen Entwicklung und Endlösung. Es bezeichnet den reichen seelischen Aufbau der kubistischen Bilder, daß ihre halluzinative Basis dermaßen seelisch vielfältig geschichtet ist. In Zeiten mit kompliziertem seelischen Unterbau vermag solche reflektive und besinnliche Ekstase primär zu werden.

Die Kubisten sannen und glühten in neuen Räumen. Aus der ungehemmt spürenden Untersuchung des intravisuellen Vorstellens strömte die kubistische Bereicherung des Sehens. Man erarbeitete unmetaphorische Bilder, also Werke, die sich nicht durch die Übereinstimmung mit dem Dargestellten rechtfertigen

und sich durch keinen Umweg zur innersten Natur behaupten, man gestaltete den freien Vorstellungsablauf, also ein unmittelbares Erleben der raumverdichtenden Formen, die mit den mechanisch oder konventionell verwobenen Gegenständen nichts mehr gemein haben. Die Natur, die meist mit jenen verwechselt wird, war nun nicht mehr als Aufgabe gestellt, vielmehr die schöpferisch unmittelbare abgeänderte Natur des Schauens selber. Allerdings: dem durch Umschreibungen Versumpften erscheint das Unmittelbare als das Fernste; den im Mittelbaren Lebenden dünkt eben das Direkte als Unnatur.

Man mühte sich nicht um die träge Übereinkunft vom petrefakten Sein, sondern präzierte die gedichtete Wirklichkeit des eigenen Sehens. Dieses wurde voraussetzungslos und immer gewagter geprüft, als sei noch nie gemalt worden. Man hatte sich von der Konvention und somit von den Dingen gelöst und beschäftigte sich mit dem subjekthaften Korrelat, dem Aufbau der optischen Vorstellungen, die selbstverständlich wieder später auf die Dingwelt einwirken und letzten Endes sie einbeziehen werden. Man schuf an Stelle der resignierten oder gewaltsamen Naturdarstellung einen Kanon des schauenden Ichs. Diese Art Malerei kombinierte weder allegorisch noch assoziativ im Hinblick auf die Dinge; es war Malerei ohne geschichtliche oder gegenständliche Vorurteile.

Man untersuchte kaum, warum diese subjektiven oder halluzinativen Zustände für die Generation um 1905 so bedeutungsvoll wurden und sie beherrschten. Die Parole der Naturmalerei mußte schwächer werden, da die Natur selbst ihre religiöse Autorität eingebüßt hatte. Weiter reagierte man gegen den mechanischen Positivismus, der vor allem die Objekte sah, eine Art mechanischer und einschichtiger Mythologie der Dinge geschaffen und die inneren Voraussetzungen vernachlässigt hatte. So wurde der Naturpositivismus, der das Doppelgleisige und Kontrastreiche der seelischen Vorgänge unberücksichtigt ließ, durch eine subjektiv zunächst isolierte und funktionelle Einstellung abgelöst, welche im „Simultané“ die Vielfältigkeit der inneren Struktur herausarbeitete. Sollte diese Betonung des Subjektiven nicht zur Kaprice geraten, so mußte man zu den zwingenden elementaren Zuständen des Subjekts vordringen, also in die halluzinativen Schichten, die das nun in sich gefangene Subjekt gewaltig bestimmen. Sicher enthalten diese Zustände das Erlebnis der Umwelt als Endstrahlung; der starken Glut der subjektiven Erregung widerstehen nur letzte Elemente, nur die Kernmasse unserer Existenz; die deduktiven Gestaltdispositionen, dieser Grundbestand aller Begabung, bleiben unverbrannt. Von diesen Einheiten aus werden nun konkrete Anwendungsformen entwickelt, deren besondere Art durch Einschiebung gegenständlicher Erinnerungsteile kontrastiert und hervorgehoben wird. Ein schöpferischer Mensch wie Picasso verteidigt sich gegen solch elementare Besessenheit durch starke und zergliedernde Meditation. Mit dem Zusammenbruch der Naturautorität, mit dieser Verweigerung der Anerkenntnis eines eindeutig gegebenen Objekts, tritt nun notwendig ein Pluralismus der subjektiven Gestalterlebnisse und -lösungen ein. Das Variable war ja immer die innere Vorstellungsmasse gewesen, die auf eine gegen-

ständliche Einheit zentriert worden war. Diese ganze Zeit ist durch den Verlust an einheitlicher teleologischer Gläubigkeit charakterisiert, und darin ist ihre formale Häresie und Beweglichkeit begründet. Gerade Picasso lehnt sich gegen die nur eine kanonische Lösung auf, bei ihm ist von einem dialektischen „Simultané“, von Lösung und Gegenlösung, zu sprechen. In Harlekinen, Stillleben und Figuren gibt er die kubistische, revoltierende Fassung und stellt daneben die organisch geschichtliche Gestaltung des gleichen Themas. Man entzieht sich dem visionären Zwang und eilender Dynamik, man will nicht mehr der Gefangene seiner selbst sein und vertraut nun dem Plastischen, dem Gelassenen und der gesicherten Statik. Doch dies entscheidet, daß die kubistischen Lösungen Kräfte enthalten, die geeignet sind, das künftig Wirkliche zu bestimmen und gestaltend einzubeziehen. Zu Beginn klingt das Objekthafte gänzlich peripherisch an, doch zeichnet man gegenständliche Kontraste und Pausen ein, so die Schalllöcher der Instrumente, die Maserungen des Holzes, ein Stück Tapete und so fort (Abb. 269). Zweifellos wird man allmählich einen Ausgleich erlangen, da sich die Natur und das Wirkliche bedeutenden Bildwerken, diesen Ansammlungen stärkster innerer Energie, fügen wollen, wie in entgegengesetztem Sinn das Kunstwerk lange der Natur gehorcht hat.

Eine Kraft erhebt die formale Ekstase der Kubisten gänzlich über das subjektiv Launische: nämlich das Tektonische, dies ewige Motiv entscheidender und normativer Kunst. Die Bildschöpfung entrückt uns aus uns selbst als Individuum; doch wir finden uns in einem normativen, uns adäquaten Gebilde wieder. Hierin ruht das Zwingende und Verbindende der Künste. So bedeutet jenes halluzinative Aufgeben gerade die Rückkehr in die eigenste, nunmehr gestaltete Identität. Gleichwie früher das religiöse Bild flächenhaft und tektonisch war, so die Arbeiten dieser Maler, die aus einem isoliert halluzinativen Schauen, statt aus einem allgemeinen, hierarchisch geordneten Zustand wachsen. Unter dem Tektonischen verstehen wir die über die Objekte hinaus geltenden Voraussetzungen der Raumerlebnisse, wobei wir Voraussetzung als generelle Funktion definieren. Diese Gestaltdispositionen sind keine lyrisch zerwankenden Gebilde, sondern in ihnen gerade ist die schauende Vernunft, das unvermeidlich Normative und intuitiv Gesetzmäßige allen Schauens eingeschlossen. Durch diese Tatsache übertreffen die kubistischen Bilder die gefühlsamen dekorativen Arbeiten jener Zeit erheblich an entwickelbarer Kraft. Diese tektonischen Elemente sind dem Subjekt adäquat, doch gleichzeitig sein einziges und wirksames Werkzeug, die Natur verbindlich zu fassen. So verstehen wir, daß von diesen dem Subjekt wie dem Objekt übergeordneten formalen Dominanten aus die Erfassung des Wirklichen und der Gegenstände entwickelt und diese selbst bestimmt werden konnten; denn die normativen Gestaltdispositionen umklammern gestaltend beide Pole, den Schaffenden wie die Welt der Dinge. Der Weg zu diesen Dominanten führt aber nie über die kunstgewerblich stilisierte Natur, sondern sie dringen aus der puren subjektiven Halluzination, da die Typen, die deduktiven Formen, vor allem im Menschen selber ruhen,

doch letzten Endes ihre Anwendung in der Umwelt finden. Somit kann keine sogenannte Naturmalerei als Zeugin gegen den Kubismus angerufen werden. Tektonisch fruchtbar bleiben nur diejenigen Elemente, die das Subjekt und die Dinge still und fast unbeachtet zu einer Ganzheit mählich verbinden. Picasso, der weise Braque und der aristokratisch-leidenschaftliche Gris sind diesen Weg gegangen. Die Anwendung des Kubismus, das erfolgreiche Einbeziehen der Gegenstände, beweist nicht einen Zusammenbruch, sondern die differenzierende und ausstrahlende Durchbildung der kubistischen Phantasie, die nun das Monologische überschreitet. Zu Anfang wagte sich die kubistische Anschauung eher als Stilisierung oder Primitivierung hervor; nur allmählich entschied man sich zur Trennung vom Motiv. Dann kam die heroische Zeit der formalen Autonomie, in der die Gestaltungsmöglichkeiten reich versucht und die Phantasie durchgebildet wurde. Noch sprach die neue Sehweise etwas schematisch in Kuben; aber die Kadenz dieser Elemente strömte leidenschaftlich und reich. Dann differenzierte man die Gestaltung durch ein vielfältiges „Simultané“, durch eine Gliederung des Sehakts und somit der Formelemente, die sich in vielfältigen Achsen kreuzen, ballen und schneiden. Erst später folgte eine ruhigere Formsprache und ein gemessener Ausgleich der Formen, die nun ins Große zusammengefaßt wurden.

In all diesem bewies Picasso eine unvergleichliche Biegsamkeit der Einbildung, sowie eine überreiche Variabilität seines Formvorrates.

Mit der Ausschaltung des Motivs hatte man zunächst die gestaltenden Kräfte von gegenständlichen Übereinkünften befreit. Doch diese Künstler verharrten nicht im Halluzinativ-Primitiven, ähnlich den unproduktiven Mystikern, die unaufhörlich und entzückt das Vakuum ihrer Mittel umkreisen. Die kubistischen Maler, vor allem Picasso, gliederten ihr Forminventar und schufen eine reiche neue Sprache, deren dynamische Syntax den Bildraum ungemein elastisch machte. Hierzu mußte man zunächst die Dinge, die zu Trägern der üblichen und versteinerten Raumvorstellung geworden waren, ausscheiden. In solch monologischer Isoliertheit lag zweifellos eine Gefahr der Verengung, an der die meisten subjektiven oder intraformalen Künstler scheiterten. Die Visionen der meisten verrannen in sekundären Seelenschichten und deren Mitteln, und so verstarnte man in immer gleichen Monologen. Die Kubisten allein drangen zur tektonischen Vision, diesem Gesamt von Ekstase und Vernunft. Diesen Tatsachen danken sie die Wandlungsfähigkeit und die Gültigkeit ihres Stils.

Der offenkundige Verzicht auf die malerische Kultur war zunächst ein Wagnis. Die Kubisten hatten aber ein Anderes als einen Partipris der Primitive gefunden, nämlich eine neue Anschauung. Nur eine solche ist entwickelbar, die alten Übereinkünfte abzulösen oder zu erneuern und zu erweitern. Dies Tektonische, die Raumanschauung, entschied; denn nur die typischen Kräfte vermögen über den Einzelfall hinaus einen Stil zu bestimmen. Der halluzinative Zustand wird gern primitiv und eintönig verstocken, aber gerade der Pluralismus des Picasso erweist eine differenzierte Ekstasik und widerlegt die Annahme,

daß die Kräfte der Seele auf unvariable feste Einheiten, und nicht auf eine Mannigfaltigkeit der Gestaltung gerichtet seien.

Gewiß, zu Beginn klang diese Sprache etwas eintönig. Man gab damals den ersten Aufbau, die rasch umrissene Formel. Noch klangen dualistisch die Motive dazwischen, die von den zaghaften Formkräften noch nicht absorbiert waren. Diese Sprache, die um der Reinigung der Formen willen im isoliert Bildhaften wirkte, mußte diesem gemäß flächenhaft sein. Picasso setzte diese räumliche Verdichtung des Fundes in kubistischen Aufbauskizzen durch (z. B. „Die Studentin“), während Braque diese Bezirke malerisch schön zum Klingen brachte und in edler französischer Gelassenheit harmonisierte.

Zunächst bestritt man die Ernsthaftigkeit der kubistischen Bilder mit dem Einwand, diese Arbeiten besäßen keine Wahrheit der Beobachtung. Man hatte eben die freie Komprimierung des „Simultané“ nicht begriffen und vermochte nicht zu unmittelbaren Selbsterlebnissen vorzudringen. Die Kubisten wußten, daß Bilder nicht durch die Einzelheiten der Wirklichkeit, also nicht durch die Dinge außerhalb der Bilder, bewiesen werden; denn Kunst hat nur einen Sinn, wenn das Erlebnis der Formen primärer ist als das des Gegenständlichen. Anderes ist die gestaltende Einwirkung auf das Wirkliche durch die formalen Typen. Kunstwerke sind weder Lehrsätze noch Metaphern; in ihnen überschreiten wir kraft des halluzinativen Intervalls und der formalen Analogien unmetaphorisch die vorgefundene Übereinkunft des Wirklichen und lösen uns aus diesem, um das Künftige und dessen Ordnung durch das Kunstwerk, also durch das technisch bequemste Mittel, vorauszubestimmen. Mit jedem Kunstwerk erhebt sich das Verlangen nach Freiheit, das heißt: der Versuch, Gestalten zu schaffen, die zunächst dem Subjekt entsprechen.

Die Kubisten haben die verzeitlichten Raum- und Gegenstandsvorstellungen malerisch fixiert und erweitert. Sie gliederten eine dynamische Anschauung in ein „Simultané“ von Formfeldern und faßten jene durch die Einheitlichkeit der Mittel in ein tektonisches, flächenhaftes Ganzes. Selbstverständlich verstehen wir Einheit und Form als Beherrschung vielfältiger und gestufter Kontraste. Jedes produktive optische Erlebnis muß in sich die Kontrastwirkungen enthalten, wenn es entwickelbaren Formwert besitzen soll. Das „Simultané“ bewirkt eine stärkere Beweglichkeit und reichere Mannigfaltigkeit des Vorstellens. Vielfache Schichten werden flächenhaft malerisch vereinheitlicht. Es werden nicht nur dekorative Richtungserlebnisse gewährt, vielmehr kontrastierende Raumlagerungen flächenhaft vereinheitlicht. Wir fügen bei, daß jenes öfters getadelte Abbrechen der Gegenstandsform falsch verstanden wurde. Zunächst wird kein Gegenstand abgebildet, sondern vorgestellte Formen, die letzten Endes die künftigen Beziehungen zu den Gegenständen fixieren werden. Außerdem hat es nie eine Malerei gegeben, die das Gegenständliche nicht abgekürzt hätte; denn die formale Vorstellung unterscheidet sich von der Gegenstandserfahrung durch fixierte Konzentration genau wie irgendeine andere Vorstellung, die wir besitzen. Vorstellungen können nur beibehalten und genutzt werden, wenn sie

der jeweiligen Sinneserfahrung spezifisch angepaßt werden. Nichts anderes haben die Kubisten geleistet und damit ein Grundgesetz seelischer Erfahrung bestätigt.

Das „Simultané“ erfordert eine starke Beweglichkeit und reiche Mannigfaltigkeit des Volumens. Dies Erlebnis des Volumens wurde neuartig stark gegliedert und kontrastreich differenziert. Es gewährt vielfältige, ja in sich entgegengesetzte Richtungs- und Schichtungserlebnisse. Gerade darum mußten starke flächenhafte Gestalteinheiten gefunden werden; denn die heftige Bewegung fordert den ihr gemäßen Gegensatz kräftiger Tektonik, sollen die Bilder nicht dramatisch einseitig und haltlos abstürzen. Es ist das Verdienst der Kubisten, Lösungen geschaffen zu haben, die unseren dynamisierten, doch noch nicht kanonisierten Vorstellungen entsprechen. Die bildhaften Raumformulierungen wurden grundlegenden biologischen Bedürfnissen angepaßt. Hieraus ist zu ersehen, daß sich die vitalen Erfordernisse nicht immer mit sogenannter Naturdarstellung decken; die Natur kann sich auch überwiegend in unmittelbar subjektiven Erlebnissen dartun, wobei die üblichen Naturvorstellungen selber durchbrochen werden, um der subjektiven Erlebnisstruktur gefügig zu gehorchen, ja beinahe ausgeschaltet zu werden. In solchem Fall treibt das Geistige leidenschaftlich und losgelöst für sich; ein halluzinatives Intervall unterbricht die gewohnten Beziehungen zwischen den Menschen und seinen Gegenständen; jenes wird durch isolierte subjektive Vorstellungen und einen autistisch freien Bildaufbau charakterisiert. Etwa ein Automatismus isolierter formaler Vorstellungen tritt auf; man kann von monologischen Bildwerken sprechen. Die Loslösung von den Organismen und Gegenständen wird in einer Zeit des technischen Naturalismus notwendig, da die Gegenstände geradezu die Träger abgenutzter optischer Klischees geworden waren und diese suggestiv enthalten. Allerdings wird dann der Künstler zum Gefangenen des Subjektiven. Wir weisen darauf hin, daß gerade der impressionistische Naturalismus erhebliche Kapricen und Haltlosigkeiten gestattete. Dies Subjektive der Kubisten, das aus einem elementaren Raumerlebnis drang, ist trotz des Autistischen dieser Bilder typisch und verpflichtet beispielhaft. Denn diese Bilder enthalten raumhafte Grunderlebnisse und knüpfen also an strukturell typische Momente an. Das Neue dieser Bilder entsprang einer entschlossenen Abspaltung, einem Sich-versenken in unmittelbare und primäre optische Erlebnisse. Darum besitzt dies Subjektive der kubistischen Bilder normative Geltung, und so verdichtet sich eine anscheinend formale Willkür bei tieferer Betrachtung geradezu zum Gesetzhaften. Zum praktischen Beweis erinnern wir daran, daß nichts so stark auf die durchaus von mathematischen Größen und strengen mechanischen Gesetzen bestimmte Baukunst gewirkt hat wie eben diese kubistische Malerei, welche die Zurückgebliebenen noch als Willkür zu tadeln wagen. Gerade diese Beeinflussung der Baukunst — wir nennen hier Le Corbusier und den Holländer Oud — erweist, daß der Kubismus die Haltung der Epoche entschieden hat.

Die Kubisten zeigten eine ungemeine Variabilität des Ichs und seiner formalen Vorstellungen. Der Maler und der Betrachter begegnen sich in der den

beiden gemeinsamen Dynamik, also psychisch unmittelbar. Der Betrachter wird tektonisch gestrafft und erfährt die Komprimierung der Raumvorstellungen im „Simultané“. Solche Freilegung eines optischen Intervalls ist die Voraussetzung abgeänderter Vorstellungen vom Wirklichen. Denn trotz alledem sind letzten Endes in den kubistischen Bildern Gegenstände geformt; sie klingen noch in den freiesten Vorstellungen peripherisch durch. Dank dieser Gegenstandsbetontheit vermag der Kubismus die Vorstellungen vom Wirklichen aufs neue zu bestimmen. Man hatte einmal gegen das verbrauchte Klischee der byzantinischen Kunst die Wahrheit der Natur gestellt. In eine ermüdete Ordnung läßt man die Natur explodieren; gegen die sublimierten Stufungen eines strukturlos fließenden Naturalismus mußte man eine unverbrauchte Tektonik stellen, welcher nicht das Sekundäre, sondern die optischen Grundkräfte erfaßte.

Nun begreift man die Bedeutung Picassos. Nie erstarrt ihm das Tektonisch-Ordnerische zum eintönigen Schema, sondern seine wache Phantasie strahlt die mannigfaltigsten Formen aus. Gegen die halluzinativen Gesichte stellt er eine überlegene Weisheit. Er ist nie der Kopist seiner selbst; er erschüttert sich unablässig und setzt sich immer neu aufs Spiel, ohne in der Ehrfurcht vor dem bereits Erreichten zu erstarren. Ein Mann, der auf seine Vergangenheit nie eitel wird. Allerdings, Picasso benutzt selten den Umweg der konventionellen Dinge zu sich selber; dies macht teilweise die Raschheit seines Erfindens aus. Picasso ist nicht wie die meisten gezwungen, der Fanatiker einer stilistischen Armut, einer manierten fixen Idee zu sein. Er läßt sich nicht durch sein Talent oder eine gelungene Lösung einfangen. Genau wie er die fatale Bindung durch die Dinge bezweifelt, so wird er nie der Gefangene seines Werks, das er entschlossen täglich bezweifelt, um in ungemeiner Neugier nach anderem auszuschaun.

So konnte Picasso der Zeichenfinder seiner Zeit und der Schöpfer ihrer maleischen Psychogramme werden. Er flieht die enge Eindeutigkeit eines einzigen Stils und glaubt nur dem ersonnenen und geformten Jetzt. Ein rapid wechselnder Ablauf steckt in diesem Werk, das einen wundervoll logischen Zusammenhang aufweist. Picasso kennt das Fragmentarische der Stile, die allzu vieles ausschließen; drum ersinnt er seine verschiedenen Lösungen und meditiert in weiten Spannungen. Denn, wie im autistischen Bild das Gegenständliche nur peripherisch anklingt, so erscheint im durchaus gegenständlichen Gemälde (z. B. bei Vermeer van Delft) das Subjektive geradezu ausgelöscht. In beiden Fällen tritt eine gewisse Absorption des einen polaren Zustandes ein.

Unermüdet und ohne Resignation versucht Picasso, was im Menschen an optischer Gestaltungsmöglichkeit steckt, und sendet in viele Bezirke die weit-schweifende Ahnung aus. Gegen haltloses Zersplitternwerden schützt ihn die Kraft der genauen Formulierung. Immer wieder stellt er in Frage, was Malerei gewähren könne. Für Braque ist die schöne Malerei ein Ziel; Picasso betrachtet sie als ein Werkzeug. Bei jeder Leistung überkommt ihn die Erkenntnis dessen,

was sie jeweils ausschließt. Dies große Gehirn, kontrastreich gebaut, verspürt immer schmerzlich das Einseitige jeden Spiels, und die jeweilige formale Lösung treibt ihn in den Gegensatz. Das Ingeniöse entzückt Picasso, doch läßt ihn dies mitunter fast verzweifeln. Nie will er der Düpierte einer Manier sein, und sein Pluralismus der Stile dringt aus einer schöpferischen Skepsis. Bilder galten ihm nie als Dogmen oder Fetische, ein Bild ist eben ein Strom ins andere. Die Monotonie der Personen, die verengte Einheit des Ichs gelten ihm zu Recht als üble Sklaverei, als ein Dogma des geistig Unbemittelten. Der Starke darf seine Identität aufs Spiel setzen, da er ihrer sicher ist; mit ihr bezahlt er die Verwandlung seines Werks, eben das Schöpferische. Picasso schleudert seine Person wie einen Ball in das Weite, um sie im Sprung am anderen Ufer aufzufangen. Man sucht die Identität im Bilde, um sie in jeder Werkreihe aufs neue zu durchbrechen.

Picassos Œuvre ist von der Erkenntnis durchströmt, daß jedes Gesetz letzten Endes intuitive Willkür ist. Und doch scheinen wir nur in solchem Sichgehenlassen, durch diesen Abschied von der fast verstorbenen Wirklichkeit, die halluzinativen Schichten zu erreichen, in denen, was wie Willkür gegenüber der Konvention erscheint, mit zwingender Fatalität identisch wird.

In diesen beispielhaft gefügten Bildern, die der malenden Umwelt als Richtmarken dienen — denn wer hätte Picasso gleich seine Zeit bezaubert und beeinflusst —, durchbrach dieser in neuen Formen glühende Mensch immer von neuem sein eigenes Werk. Das „Simultané“, diese Ballung der sich kreuzenden Sichterlebnisse, ermöglicht solch reichen Wechsel. Diese Fügungen eines mannigfaltigen Schauens gewähren je nach der Auslese und Verbindung der Formschichten erstaunlich reiche Varianten. Der schnell zusammenfassende Flug von Blick zu Blick, der das „Simultané“ bezeichnet, entspricht der rapiden Leidenschaft, dem ungeheuer greifenden Sehen und der visionären Willkür Picassos. Durch diese ungeheure Variabilität des „Simultanés“ vermochte Picasso die Langsamen zu überraschen.

„Simultané“ heißt, die Stadien oder Teile des optischen Vorstellens herausgliedern und zu flächenhafter Einheit fügen. Diese sonst unbewußt bleibenden Sehakte werden erhellt, gegliedert, geschichtet und betont. Eine Auslese der wichtigen Sichten wird getroffen, die wesentlichen Blickkontraste werden einander entgegengestellt, die Fläche wird von den reichen Spannungen der Blickbewegungen und Formlagerungen erfüllt. Dieser Pluralismus der kontrastierenden Sichten, diese zeitlose Eile von Blick zu Blick, erinnert wiederum an die schnelle Gewalt des Traums. Solche Raschheit ist möglich, da die Vorstellung vom Motiv weder gehemmt noch durchbrochen wird. Dies entschlossene Zusammenbauen der kontrastierenden Sichten erzeugt die Dichtheit der kubistischen Bilder. Ein selten bewußt gewordenes Erlebnis wird Gestalt, die halluzinativen Teile werden hervorgeholt und bildhaft vereinheitlicht. Hinzu kommt der Grundkontrast, nämlich daß die intensivste Vorstellung von Volumen in das Paradox der Fläche gefügt ist und hiermit wiederum ein Grundgesetz des

Kontrastes erfüllt wurde. Man malt Bilder, da unsere Schauerlebnisse anscheinend flächenhaft vereinfacht vorgestellt werden, um sie der Erinnerung einzuordnen, und damit wir nicht von ihnen erdrückt werden. Wir stellen wohl flächenhaft vor, um nicht unsere Vorstellungen im Vergleich mit unserer physischen Existenz als räumlich stärkere Kräfte zu verspüren. Und auch hierin liegt die Bedeutung des Kubismus, daß ein völligeres Raumerlebnis zuletzt im Glück der euklidischen Fläche endet. Die flächenhafte Zusammenfassung des Volumens ermöglicht eine entsprechende Raschheit unseres räumlichen Vorstellens, und die Einfachheit dieser Vorstellungen erleichtert wiederum das Sicherinnern.

Bei Picasso, Braque und Gris beachten wir dieses stete Sichkreuzen der Plane, eine Transparenz der sich querenden Flächenteile und Blickschichten, während im klassischen Bild die Plane geradachsigt von einem ruhenden Betrachter aus, also statisch, gelagert waren. Wir betonen diese optische Funktionsverstärkung in den kubistischen Bildern, dies Bewußtmachen des Sehens, das geschichtlich Epoche bedeutet und das Schauen abändern wird.

Das Tektonische dieser Arbeiten sei kurz aufgezeichnet. Tektonik heißt: Bezwungung der erlebt bewegten Kontraste auf eine formal durable Einheit, in der das Erlebnis des Volumens bildmäßig gestaltet ist. Diese Einheit ist Ausgleich gegensätzlicher Kräfte, vor allem des Kontrastes von Volumen und Bildfläche.

Diese kubistischen Bilder enthalten starke und reich differenzierte Blickfunktionen und Raumerregungen, die in einfache flächenhafte Grundformen und klare Gliederungen gefaßt werden. Das Halluzinative des Schauens wird durch meditative Gestaltung beglichen. Somit weisen die Bilder seelische Grundkontraste auf; in der Verstärkung und Bereicherung der Beziehungen des Menschen und seiner Umwelt liegt letzten Endes ihre praktische Wirkung.

Man schalt diesen Bildaufbau theoretisch oder nannte ihn abstrakt, als wäre er ein Durchschnitt oder ein Ergebnis gegenständlicher Experimente, ungefähr wie man dies von einem physikalischen Lehrsatz glaubt, dessen Richtigkeit allerdings durch seine Geltung die pure Empirie überschreitet. Wir bemerken dagegen, daß diese Bildwerke gerade Wirkungen der optisch unmittelbaren Erlebnisse sind. Wir geben hier ein Gegenbeispiel aus der Dichtung. Bei neueren Dichtern überrascht mitunter die Vorliebe für das Substantiv. Man eilt eben von Totalität zu Totalität, Schnelligkeit der Summationen. Das Tempo der Vorstellungen ist verstärkt; man reißt zusammen, die tektonischen Hauptmomente werden herausgestellt. Jedoch sind diese Substantive keineswegs rationale Begriffe, sondern komprimierte, abgekürzte Visionen; das Gegenständliche, hier ein zeitlicher Vorgang, wird abgebrochen, und die Gegensätze oder Affinitäten werden jeweils gegeneinander- oder zusammengefügt. Nicht anders die Teilformen in den Bildern der Kubisten; sie sind nicht abstrakter, sondern halluzinativ-tektonischer Art. Allerdings strömten diese visionären Teile zu Beginn noch spröde, etwas eintönig oder überstürzt. Heute

klingen sie kurvig und malerisch reich. Die Sprache eines echten Stils bildet sich allmählich.

Jetzt sei das Werk dieses proteischen Mannes kurz skizziert und die Auswirkung einer leidenschaftlichen Neugier erzählt. Neugier hält diese Augen in dauernder Bewegung und stetem Wachsein, denn seitdem die Welt nicht mehr in göttlich-fertiger Vollendung, sondern als ein Werdendes geschaut wird, sind wir von Neugier und Spannung getrieben, welcher kommende Tag ein Gesetz umstoße und widerlege.

Dies sind die groben Daten des vielbändigen Werkes: Picasso wurde 1881 in Malaga geboren. Er malt schon als Kind. Mit zwölf Jahren porträtiert er die Eltern. Temposteckt darin und viel Geschick. In Paris beginnt er Arme zu malen; kompakt als Malerei, in der Haltung sentimental; fast Tendenzkunst. Man mag Lautrec anrufen (Abb. 262), doch dieser gab sich distanzierter, überlegener. Schon eckt etwas flacher Kontur in der „Büglerin“ (Tafel VI), dem „Biertrinker“, dem „Suppenesser“. Flächenteilung beginnt; nichts verrät impressionistischen Einfluß. Man drängt zur Komposition; so malt er 1903 „Die Suppe“, 1904 „Die zusammengekauerten Gaukler“, beidemal Mutter und Kind. Diese Bilder sind vom Blau beherrscht. Man mag vielleicht an Picassos große Figurenbilder nach dem Krieg denken (Abb. 286, 287). Noch ist man gefühlsam, gibt Geste und lebt etwas in den stillen Allegorien der Symbolisten. Alles ist auf das Sentiment der Figur gesetzt; Suppenteller, Absinthglas werden symbolhaft benutzt. Etwas spanisches Pathos. Trotzdem, ein Instinkt für Komposition überrascht. Aus dem Rührstück kommt man zur stillen Welt der Harlekine. Nicht der zierliche, blasierte Pierrot des Beardsley, nicht die weißgeschminkte Maske eines ermüdeten Snobs zwischen Spitzenrüschen posiert, sondern arme Teufel, blaß von dünnem Blau, still in grauem Ton und abgezehrt zu mattem Rosa, dulden (Abb. 263). Cézanne malte im „Mardi-Gras“ Pierrot und Harlekin wie Apfel und Banane; Menschen als Stilleben. Picasso gibt dünnflächige Körper mit still gleitendem Kontur; Lyrik. Ein Stück Chavannes. Später werden von neuem diese Gestalten behandelt, unsentimental, ohne Tendenz (Abb. 276, 291, 294; Tafel VII).

1907: Aufbruch in den Kubismus. Man hat diese Zeit als „negroide Periode“ bezeichnet und wollte damit den Versuch zur flächenhaften Darstellung des Kubischen geographisch motivieren. Picasso lehnt den Hinweis auf Negerkunst ab: „J'en connais pas“. Abschied von der Symmetrie; man gibt Gestalt, in Flächen geteilt, deren Kontraste durch Helldunkel herausgeschliffen werden (Abb. 264). Noch schärfer meidet man den damals üblichen Kolorismus, beschränkt die Farbe auf Grau und Braun. Die Fläche wird nur allmählich gewonnen. Picassos Stationen folgen nun merkwürdig konsequent. Er versucht die große Figur. Naturgegebenes wird auf einfache Gebilde zurückgeführt. Apollinaire nannte solches „instinktiven Kubismus“; dieser beherrscht zweifellos den größeren Teil heutiger Malerei. Picasso und Braque schenkten den bedürftigen Kollegen Formmittel und Aufgaben, von denen sie selbst sich bald

abwenden. Ein tektonisches Pathos begann, das alle fortriß, die Cézanne in sich aufgenommen hatten. Man baut Akte aus einfachen Teilen, die mit Hell und Dunkel eckig gegeneinanderstoßen. Die Jahre 1908 und 1909 bringen solche Figuren und Köpfe (Abb. 265—267). Aus der Cézanneschen Modellierung ist Spiel von sich querenden Flächen geworden; der Maler eint wechselnde Achsen und Blickpunkte, doch die Form der Akte und Köpfe baut sich streng zusammen. Das Volumen, die Kontraste und die Kadenz der Teile sind verstärkt. Wenn man Landschaften malte, mußte Architektur sie beherrschen; also schleuniger Abschied von der Sentimentalität des nachgebildeten Motivs. Man sollte entscheiden: ob mechanische Nachahmung oder freie Schöpfung, Wiederholung oder Erfinden; also mehr als nur Artistisches wurde befragt, eine sehr menschliche Angelegenheit, die Frühzeit der optischen Vorstellungen, wurde entschieden. Die Vormänner haben behauptet, Kunst solle vor allem technische Probleme lösen, und hierauf möge man sich beschränken; doch keiner bestimmte, wo Technik endet; ob beim Virtuosen, bei der Wachfigur oder der Umbildung. Im Jahre 1909 schafft Picasso eine Plastik, den Bronzekopf (Abb. 268). Masse wird in Bewegung gesetzt, man beginnt die Fläche zugunsten dreidimensionaler Teilkörper möglichst auszuschalten. Wer alles wurde von diesem Stück beeinflußt! Erinnern wir an Boccioni, seinen „Mann in Bewegung“ oder Archipenkos „Plafond“. In das gleiche Jahr stellt Picasso den ersten Versuch von Skulptomalerei. Archipenko, sein geschmeidiger Schatten, benützt diese Anregung später (Abb. 535ff.), nachdem Picasso 1913 ein bemaltes Relief gezeigt hatte: „Gitarre und Flasche“. Im gleichen Jahr malt er im spanischen Horta die Häuser und die Fabrik. Die Villen Cézannes steigen an, die Sequenz der Kuben von Gardanne. In Picassos Hortabildern steht Abschied von der Landschaft, vom Gegebenen. Ein konstruktives Licht dient, geometrische Formen — Würfel, Rechteck — gegeneinanderzustellen und zu binden. Volumen wird nun aus Flächen zusammengebaut; das Licht ist tektonisches Mittel geworden. Braque hatte wohl mit solcher Auffassung begonnen, als er das „Haus in l'Estaque“ malte (1908). Die Frage der Priorität ist sinnlos, wichtig bleiben die Ergebnisse: Abschied von der Landschaft und ihrem Abbild; dies Durchzwingen eines Subjektiven, das dem Raumausdruck näher, unmittelbarer als dem Motiv zustrebt; die Distanz zur Natur wird vergrößert zugunsten des immanent Unmittelbareren. Es beginnt die Zeit der Figuren (Abb. 267, 271—273) und Stilleben (Abb. 269, 270, 274). Braque bringt die Musikinstrumente (Abb. 301ff.). Diese Kunst vor dem Krieg legt ein Tempo vor wie keine spätere. In den Jahren 1908—1914 wird das gesamte Repertoire vorbereitet; es ist die stille, glühende Zeit angespannten Erfindens, da man Historie, die gegebene Malerei, Raumformen und Technik ablehnt, sie um des Neuen willen zu opfern sich entschließt. In den Jahren 1911 und 1912 entsteht der „Kopf des Dichters“, wobei der Kamm der Anstreicher zum Wellen des Haars verwandt wird (Braque hat diese Technik von der Dekorationsmalerei gebracht, Severini und die Futuristen trieben es bis zur Verwendung der Dinge selbst — Haare usw. —). Picasso und Braque beenden, was

man bisher Porträt nannte. Figur und Porträt gelten ihnen als räumlich ausdrucksvolles Kalligramm, über die Sentimentalität des individuellen Motivs siegt das Raumbild, wie früher einmal die Handschrift über das Organische. Nicht der Mensch wird zum Raum, sondern eine Anschauung wird vermenschlicht, vereinzelt. Die Futuristen, welche lärmend banalisierten, zogen in plakatierten Aphorismen den praktischen Schluß: Kampf gegen die Erotik, den Akt; diese Leute sehen den praktischen Inhalt, das populäre Manifest.

Von den Figurenbildern hebe ich heraus: „Mann mit Klarinette“, „Frau mit Laute“ (Abb. 267), „Der Dichter“ (Abb. 271), „Kahnweilers Porträt“, „Der Kopf“ (bei Flemming), „Buffalo Bill“, „Mann mit Mandoline“, „Der Torero“. Eine visuell geistige Leidenschaft wird gegen bequeme Übereinkunft, die man dreist Natur nennt, gestellt; ein denkendes Schauen isoliert sich gegen die überkommene Bildauffassung. Diese Bilder sollen als konsequente eigene Bildung gesehen werden; Gestalt als tektonisches Flächenkalligramm, vielfältig gebaut. Die durch konventionelle Realität nicht durchbrochene Darstellung eines Bildgegenstandes, der nichts mit dem Realen gemein hat, der Ausdruck eines formalen Zustandes, wird höher gewertet als die Verifizierung an der lebenden Person. Wenn das Wirkliche benutzt wird, so als gegensätzliches Zeichen im bildstrukturellen Formgefüge. Ich glaube, diese Stücke sind die erheblichsten und charakteristischsten Figurenbilder der Zeit. Picasso hielt damals — bis 1913 — seine Bilder in Braun und Grau; die Flächen werden durch kontrastierendes Helldunkel gegeneinander gesetzt, um die Bewegung der Formen zu verstärken.

In den Jahren 1910—1912 entstehen zahlreiche Stilleben; oft malt Picasso wie Braque Musikinstrumente (Abb. 269; vgl. Abb. 301ff.). Die Formen werden flächig zerlegt; die helle Farbe des Violinholzes kündigt koloristische Haltung an. Man liebt Geigen und Mandolinen, diese von Menschen bereits gestalteten Dinge, die man virtuos zerlegt und der Fläche anpaßt, also noch einmal erfindet. Im Jahre 1914 sind wohl bildmäßig die Zeichnungen und Aquarelle von besonderer Bedeutung. Man gibt die anmodellierten Flächen auf; will nur letzte Struktur im gänzlich Flächigen zeigen. Picasso und Braque hatten schon 1912 die Kalligraphie ihrer Bilder durch Buchstaben bereichert (Abb. 270; vgl. Abb. 301f.); nun beginnt man in die Bilder Zeitungsausschnitte und Tapetenmuster zu kleben (vgl. Abb. 302, 2). Nachahmer mißverstanden auch dies literarisch oder zum Witz; sie meggendorferten und gaben statt des Dekors Erläuterungen oder Pointe. Im Einfügen nachgebildeter oder tatsächlicher Dinge, die vielleicht dem Konstruktiven begegnen, ist wohl der Beginn des Verismus zu sehen. In die Zeichnungen klebt man Zeitungen, Tapeten, farbige Papiere (Abb. 275) als geformte Flächen, die farbig wirken; die Lettern beleben wie Pinselauftrag oder Korn.

Man hat begonnen, die Farbe stärker zu verwenden. Vom Jahre 1914 kennt man noch die bemalte Bronze „Das Absinthglas“. Nun kommen die Jahre des koloristischen Kubismus, da Picasso die Teile farbig abgrenzt, mit farbigen Flecken, Schraffur usw. die Flächen belebt und die Verformung des Volumens

durch farbige Kontraste klärt (Abb. 274, 282). Es entstehen die Stilleben, die in den Folgen der „Tische mit Stilleben“, der „Tische vor dem Fenster“ und der „Tische vor dem Balkon“ gipfeln (Abb. 278, 279); man arbeitet die Figurenbilder, unter denen „Kartenspieler“ (1914), „Frau“ (1914), die „Pierrots“ von 1918 (Abb. 276; Tafel VII) außerordentliche Leistungen bedeuten. In den Stilleben ist das kubistische Mittel dermaßen elastisch geworden, daß Picasso mit ihm „das Wirkliche“, den Gegenstand, in voller Übersetzung gibt. Vom „Kartenspieler“ und der „Frau“ stammt wohl die „Badende“ (1915) des flinken Archipenko mitsamt ihrem Kolorit. Den Figurenbildern stehen reiche Stilleben gegenüber, Instrumente, Tabaktasche mit Pfeife; farbig geometrische Kalligramme. Picasso variiert technisch und formal unermüdlich seine Themen, bis Stücke von tatsächlicher Meisterschaft gelingen.

Die Jahre 1917/18 bringen das unvollendete Porträt seiner Frau (Abb. 275) und das von Madame R. Diesen Stücken folgen die großen Figurenbilder (Abb. 286, 287), denen eine Kopie nach Corot vorausgeht. Picasso, der Kluge, begreift die Grenzen jeden Stils; er will zeigen, daß er von keiner Manier abhängt, eine jede bewältigt. Man hat hier von Ingrismus, dann wieder vom Einfluß des Barock gesprochen. Zweifellos hat Picasso mit diesen Arbeiten bei den illegitimen Nachfolgern die Reaktion gegen den Kubismus und etwa Umkehr zum Klassizismus eingeleitet. Er weiß, daß eine einzige Methode ihm zu eng sei, daß sie durch ihren Gegensatz ergänzt werden müsse. Dämonie — man gestatte das mißbrauchte Wort — und Spiel sind oft schwer zu scheiden. Picasso kennt die Begrenztheit von Stil und einzelner Form, die ihm eher als Mittel denn als Ziel gilt. Dieser weitgespannte Mann bezweifelt das einzig Mögliche, ironisch oder verzweifelt zeigt er den formalen Kontrast, den andern Stil, ein pluralistischer Geist, der kaum eindeutiger formaler Kausalität vertraut. Ihm bedeutet Malerei ein Mittel, und über sie stellt er das Ingenium, während sie für Braque alles und das Ziel ist. Braque ist der Romane, der sich puristisch einschränkt und der Schönheit des Handwerks bewußt opfert. Eine Resignation, die vielleicht größer ist als jedes Wagnis, die aber manches versperrt.

Das Klassische war niedergerissen, und voller Neugier erprobte nun Picasso seine Kraft, um den Gegensatz, die klassische Norm, sehr persönlich zu versuchen (Abb. 275, 277, 283—288). Man strebt in Porträts nach einem gegenständlich soignierten Realismus und verwendet virtuos Lokalfarbe. Man zeigt, daß man die ganze Folge französischer Bildüberlieferung beherrscht; man könnte auch bewunderter Klassiker sein. Es reizte, die Fülle neuer Erfahrungen von der andern Seite her, vom Motiv aus, anzuwenden.

Wir haben schon mehrmals gezeigt, wie stark Picasso in der Spannung der Gegensätze lebt und seine Person und Identität im Drama der Antithesen lebendig verspürt. Solch stilistischer Pluralismus ist in der französischen Malerei und Literatur nichts Seltenes. Wir weisen auf das anziehende Beispiel Mallarmés. Man erinnere sich in der Malerei der heroischen und sentimentalen Kompositionen Poussins. Bei Poussin wuchsen die stilistischen Kontraste aus einer

Differenzierung des Moralischen ; etwa ein christlicher Dualismus spricht hieraus. Wir weisen noch auf die Beispiele der Corot und Cézanne. Bei diesen Meistern hat wohl die zeitliche Distanz, die erhebliche Verschiedenheit ihre Haltung gemildert. Es ist durchaus verständlich, daß reiche Naturen unter der Verengung, dem zweifellos beschränkten Ausschnitt, eines Kunstwerks leiden, zumal im Vergleich zu den alten Meistern die heutigen Bildwerke nicht ähnlich komplex sind.

Keiner hat sich wie Picasso den Elementen genähert. Es ist tragisch, daß dieser Zeit der Nebensächlichen das Elementare als blasphemische Willkür gegenüber ihren ausgelaugten Gemeinplätzen erscheint, deren meiste vor Abnutzung unwahr geworden sind. Gesetze werden letzten Endes nur durch besessene Willkür gewonnen und sind intuitiv ; an dem Kontinuum des Vernünftigen gemessen erscheinen sie geradezu als das Außerordentliche, als Explosionen der Willkür. Im intuitiven Ursprung begegnen Kunst und Wissenschaft einander auf schmalem Punkt, und hieraus rühren einige ihrer Formverwandtschaften, die Willkür und die Besessenheit.

Wohl keiner der heutigen Maler hat gleich intensiv mit sich verkehrt wie Picasso ; oft verlosch ihm die peripherischste Welt, doch immer holte er aus seiner Besessenheit ein Stück Form hervor, mit der eine bestimmte Gestaltung der Umwelt zu beginnen möglich war. Wir können uns noch so weit von dieser Welt entfernen, immer bleiben wir ein Teil in ihr, wie sie in anderem Sinn als unsere Vorstellung besteht. Mit dieser polaren Doppelgerichtetheit ist die Möglichkeit von freier Gestalt und Abbild gegeben. Beide polaren Grundstellungen bedingen sich gegenseitig, und darum berühren sich letzten Endes die freien halluzinativen Gestaltungen mit den Erscheinungen. Die Form ist das Mittel der Differenzierung, und durch sie wird der Charakter und die Artung bestimmt.

Es konnte einen so in sich versenkten Menschen wie Picasso locken, objektiv weltlich zu malen, um sich selber zu beweisen, daß man das Erbgut der Geschichte fest in den Händen halte. Picasso wollte sich der Geschichte bemächtigen, um nicht mehr isoliert zu stehen und nicht mehr auf ein schmales, doch entscheidendes Jetzt verwiesen zu sein. Die weite Spanne der Vergangenheit galt es zu greifen und vielleicht einen Vergleich mit den alten Meistern zu wagen. So verließ Picasso das subjektiv Unmittelbare, die pure Dynamik des isolierten Vorstellens. Er malte seine klassischen Bildnisse, zeichnete strenge Blätter, rein und edel wie die Kalligramme der griechischen Vasen (Abb. 275, 277, 283—288). Jetzt sucht er das körperlich Plastische, arbeitet in wuchtiger Statik, zeichnet subtile scharfe Umrisse und sieht episch gelassen, ruhig große, fast photographische Gestalten.

Mit diesen Werken hat Picasso einer zweiten Generation den Bezirk ihrer Aufgaben zugewiesen. Seine Bildnisse und Kompositionen wurden Wegweiser für die Jüngeren. Picasso legitimierte damit eine Restauration, das Klassische wurde bedeutend versucht.

Aus diesen Bildern spricht zyklopische Archaik. Picasso hat das Griechische über Maillol hinaus zum riesig Mythischen getrieben. Er richtet großäugige

schwere Gestalten auf oder zauberbeschwingt Tanzende wie auf den Vasen. Eine heroische Welt, bald im Idyll ruhend, ein andermal pathetisch gewaltsam, wird aufgetan. Picasso fand in diesen Gemälden zur Geschichte und somit zur offiziös anerkannten Natur zurück; die objektiv gebilligte Welt wurde von dem Eigenwilligen erobert, und damit schenkte Picasso seiner Zeit eine neue Gestaltenreihe. In diesen Arbeiten kehrte der Maler zu den Figurenbildern seiner Jugend zurück. Doch bezichtigt man ihn wie immer auch hier der Treulosigkeit, während er die Themen seiner Frühzeit kräftiger bildet. Der Arme und Phantasielose fühlt sich eben immer von Jugend und Reichtum betrogen.

Picasso hat Harlekin, Stilleben, Figurenbilder archaisch-klassisch und gleichzeitig kubistisch gemalt; die Welt von beiden Polen aus sehend, sich zerspalten im Vertrauen auf stärkste Person, die Wahrheit und die Fülle in der Spannung der gleichzeitigen Gegensätze suchend, ohne Glauben an die dogmatische Wahrheit eines Stils, den Fund opfernd. All diese seelischen Momente bemerkt man immer wieder bei Picasso. Der große Stil der klassischen Figurenbilder spricht noch eindringlicher in den kubistischen Lösungen. Das Gefüge der sich kreuzenden Sichten steht nun ruhiger, größer und bedeutender. Die Gestaltbegrenzung spricht kurviger, einfacher, aber differenzierter. Die Formzusammenhänge strömen deutlich betont und gemessen. Das Farbige ist tektonisch gegliedert.

Diese Arbeiten erscheinen dem konstruktiven Sinn klassisch geklärt. Sie atmen in breiter tektonischer Spannung; die Blickschnitte sind nun vereinfacht und weiter geworden. Ich rede hier von den Stilleben und Figuren (Abb. 289—295). Nennen wir noch die dunkel drohenden „Natures mortes“, deren brandende Nächtlichkeit und Strenge an den großen Zurbaran erinnern. Große dunkle Flächen sind von fadenfeinem Kontur umspannt, der farbig in sich schwingt wie eine zitternde Bogensehne. Zwischen diesen Dingen klagen und rufen die ahnungsvollen Entwürfe einer Kreuzigung, die vielleicht einmal eine Mitte des Werkes bilden wird; ein Thema, das ganz in die metrische Dynamik Picassos paßt. Im Jahre 1927 malte Picasso besonders bedeutende Figuren und Köpfe. Nun handhabt er das Mittel der zerlegten Gestaltkontraste in noch größerem Ausmaß. Die farbig kontrastierenden Sichten fügen sich in- und gegeneinander, und eine beschwingte, vielstimmige Fuge der Blick- und Gestaltschichten wird gebaut. Die Kontraste sind durch kurvige Gelenke verbunden, schwingen wundervoll ineinander und übermusizieren sie. Der Sinn der Kontraste ist wundervoll genutzt. Überall klingt dies polyphone Gesetz der Gegensätze, das eine Form sich bedeutet und gleichzeitig uns in ihren Gegensatz schleudert.

Picasso spielt die fugenhaften Kontraste im einzelnen Bild. Er umspannt auch die Polyphonie der Stile. So eilt er ruhelos von Gestaltung zu Gestaltung; Formen verbrennen und sterben ihm in der Glut der eilenden Gesichte. Ein Mann, der wie keiner das Beschränkte der Kunstübungen, ihre maniakische Enge, zersprengt hat.

GEORGES BRAQUE

Man sagte früher, als der Kubismus von ihnen erfunden und ausgearbeitet wurde: Picasso und Braque. Für viele war damit Picasso an die erste Stelle gerückt. Heute ignoriert man etwas die Zusammenarbeit der früheren Freunde, und oft stellt man den einen gegen den anderen. Picasso ist Spanier, Braque Franzose; schon diese Tatsache scheidet beider Malerei. Es ist unsinnig, Partei zu nehmen; beide Männer sind unlösbar mit der Schöpfung des Kubismus verknüpft, und der Kampf um Priorität vergnügt die Unsachlichen. Es bezeichnet den Kubismus, daß er das Individuelle überdringt, den Bezirk möglicher Darstellung erweiterte, doch auch das Homogene der Menschen offenbarte.

Braque kam von den Neoimpressionisten und van Gogh, dann passierte er die Fauves. Sein Weg lag damals Derain nachbarlicher als dem späteren Arbeitsgenossen; Marinen, Gärten gewähren ihm Bilder, in denen die Erfahrung der Neos, die Lichtmalerei, koloristisch verallgemeinert wird (Abb. 297). Picasso malt im Jahre 1907 die Figuren, die man afrikanischer Skulptur nähert (Abb. 264); 1908 folgen Landschaften ähnlicher Struktur, die in La Ville au Bois entstehen. Gleichzeitig arbeitet Braque in L'Estaque bei Marseille seine entscheidenden Landschaften, die als erste kubistische Bilder bei den „Indépendants“ gezeigt werden, nachdem sie von der Jury des „Salon d'Automne“ zum größten Teil abgelehnt worden waren (Abb. 296, 297). Matisse und Vauxelles prägten damals das Kennwort „Cubisme“. Nun gewähren uns Braque und Picasso eine überraschende Folge formalen und technischen Entdeckens; Gemeinsamkeit zweier verschiedener Sensibilitäten, die, von gleichen Fragen überwältigt, neue Anschauung schaffen. In den Estaquelandschaften, wie in den Hortabildern Picassos, kräftigt man sich am architektonischen Motiv, das einfache Flächen bietet. Entschlossen wird dann von beiden Malern der Kubismus entwickelt. Man betonte öfters bei Braque, wie viel er dem Handwerk des Dekorationsmalers danke: die klare Technik, den Sinn für Flächenteilung und ähnliches. Sicher rührt das Entscheidende: flächenhaft vielfältiges Aufteilen des Motivs und tektonisch selbständige Durchführung nicht von handwerklichem Einfluß her; hier entscheidet Anschauung. Aus der Zeit, da Picasso die „Neger“ malte, kennen wir eine „Badende“ Braques, barock gehalten in starkem, gebuchtetem Kontur. Mit den Landschaften von L'Estaque und diesem Akt hatte Braque Cézanne gefunden. Doch das Volumen wurde nicht mit Farbe und Modellierung nachgebildet, sondern das Flächenmäßige durch ein zerlegtes „Simultané“ kontrastierender Ansichten erarbeitet. Braque wird der leidenschaftliche Maler der Instrumente (Abb. 301ff.). Er führt die Buchstaben ein (Abb. 301, 302 u. a.), die Nachbildung kleiner Gegenstandsteile, die als Leiter wirken (Abb. 302, 2); er begrenzt das Bild durch festen Hintergrund, der in einfache Flächen geteilt wird. Wir weisen auf seine Figurenbilder: „Frauentorso“ von 1910 (Abb. 300, 1), „Mädchenkopf“, „Mann mit Mandoline“, „Frau mit Mandoline“ aus dem Jahre 1912, denen er eine kleine Plastik „Frauenakt“ (Abb. 305, 2 und 3) zur Seite

stellt. Die Körperfront wird in rhythmische Flächen geteilt, die dem voluminösen Körper eingebettet werden. Laurens (Abb. 539—543) mag durch diese Skizze angeregt sein, und von hier aus mag auch Archipenko zu der ornamentalen Fassung des Formnegativs bei seinen Frauenstatuetten Anstoß empfangen haben (Abb. 534). 1913 und 1914 malt Braque hellfarbige Stilleben in ganz vereinfachten Flächen; helles, kontrastierendes Licht überschimmert sie (Abb. 300, 2; 301, 2; 302; 303). Oft gibt man Gestalt mit leichtem Kontur und geklebten Flächen (Abb. 302, 2; 303, 2). Äußerste Freiheit gegenüber dem Motiv wird gewonnen. Man wählt die wichtigsten Motivanreger, ein Thema, das frei variiert oder rhythmisch durchgeführt wird. Der Hintergrund wird in Formfelder geteilt, die als Kraftfelder des thematischen Lineaments zu betrachten sind. Diese dynamische Weiterführung des Themas wirkte ungemein. Futuristen und Chagall verwandten dann diese dynamische Darstellung anekdotisch — Energie-linien nannten es die Futuristen. Von dieser Station aus brachen die Konstruktivisten auf, wie die Veristen formal in den nichtdeformierten Bildteilen der Braque und Picasso ihre Mittel fanden.

Eine andere Zerstörung der Objekte beginnt: der Krieg. 1917 nimmt Braque wieder das Malen auf; zwei wichtige Figurenbilder entstehen und die Folge der „Stilleben mit dem As“ (Abb. 304). Braque malt heiter beglichene Farbflächen. Konstruktive und gegebene Form werden verschmolzen; die Teilflächen werden stofflicher, differenzierter. 1919 beginnt Braque die Folge der länglichen Stilleben (Abb. 305, 1; 306—309); sie sind das beste der neuen Malerei. Der Flächenteilung entsprechen still kontrastierende Teile; Licht und Schatten bleiben getrennt, doch werden sie zunehmend der Struktur des Gegenstandes angepaßt. Das Nebeneinanderstellen verschiedener Ansichten wird verfeinert und verhüllt, Teilung und kontrapunktische Variantenhäufung des Motivs werden verringert. Braque läßt die entfernten Teile seiner Bilder eng zusammenwirken, Kontraste und Formverwandtschaft überströmen die ganze Fläche.

Die Immermüden, Altgeborenen erklären, endlich habe der Kubismus abgewirtschaftet; denn selbst der zuverlässige Braque habe ihn verlassen, Braque modelliere nun wie die Alten, die Kuben seien verschwunden. Diese Kuben entschieden nicht den Kubismus, und wer dies glaubt, verwechselt die Warenmarke mit der Anschauung. Das Geometrische allerdings ist gelockert, die Elemente sind formal differenzierter. Wer aber die Braqueschen „Mädchen mit Fruchtkorb“ (Abb. 311) aufrichtig betrachtet, sieht, wie die Figur klar aus durchaus erfundenen Teilflächen gebildet ist, der Körper in die Fläche gedehnt wird, damit Volumen mit flächigen Formen suggeriert werde. Ähnliches schwebte wohl auch Picasso bei den großen Figurenbildern vor (Abb. 286, 287); Braques Lösung ist stilistisch und malerisch reiner und einheitlicher als die des Picasso, der — aus einem Übermaß innerer Produktivität — sich täglich ablehnt; die Gesamthaltung Braques ist allerdings umgrenzter.

Das Schaffen Braques ist durch reine Weiterbildung seiner Kunst ausgezeichnet. Er verstand in unklassizistischer, doch klassischer Haltung den Kubismus

zu neu gesehener, gegenständlicher Form zu bestimmen; er ist von Derain entfernt, dessen reizbare Verantwortlichkeit durch bedeutenden Begriff der Alten geängstet wird, er scheidet sich in der Arbeitsweise von Picasso dadurch, daß er nicht im Sprung Lösung erzaubert, sondern in langsamer Geduld die Aufgabe weitet und steigert. Verfeinerung des Handwerks und dichtere Fülle des Formgewebes verwirklichen sich ihm in einem. Bei Picasso siegt mitunter der sprengende Einfall; die Gewalt seines vielfältigen Geistes reißt mit. Braques Bilder stehen in einer Geglichenheit, die nichts von der angestrengt abwägenden Mühe verrät — diesen Bildern fehlt wie denen Renoirs die sentimentale oder reflektive Lücke, wo Pathos oder Esprit eine Form ersetzen soll. Braque verbirgt keine Fehler, und so zwingt er sich zu subtilster Kontrolle.

Braque hat sich bewußt einen formalen Kanon geschaffen, und seine Größe bezeugt, daß der Betrachter diesen kaum bemerkt. Er erarbeitete sich einen Formvorrat, dessen erfolgreiche Verwirklichung von den beiden Kräften, der Anordnung in der Fläche — also Lagenkomposition — und der farbigen Individualisierung, abhängt. Keiner wie er konnte den Kubismus der Isolierung entreißen, ohne dessen imaginativen Aufbau zu mindern. Er gewinnt flächige Ordnung in bereicherter Reinheit; doch immer eindringlicher werden die farbigen Beziehungen gestuft, alle Teile der Fläche werden farbig verbunden, wobei man entfernte Punkte vielleicht am innigsten farbig und formal vermählt.

Schon viel früher, als man behauptete, Braque modelliere und verlasse den Kubismus, hatte er sich flächige Grundtypen seiner Motive geschaffen; nicht Gegenstände der Wirklichkeit bildete er ab, sondern er zwang durch feine Gewalt, die Braquesche Form als bestimmende Wirklichkeit anzuerkennen. Er modelliert nicht, sondern Fläche sitzt gegen Fläche, nur ist ihr Spiel reicher als das irgendwelcher heutigen Malerei. Picasso überrascht seine Interpretation von gestern, gibt neue Auffassung; die Dämonie des Einfalls, der unablässigen Überlegung bezaubert. Braque, der Franzose, erweitert, ohne je dem Klassizismus zu verfallen, die große nationale Überlieferung. Ein Franzose soll als Franzose malen, ein Deutscher als Deutscher; jeder mag sich das ihm Gemäße erarbeiten. Braque vermied, daß ein Bild das frühere ironisiere, und somit erweist sich die Reihe seiner Bilder als stete Folge; kaum ein Bild, das ein anderes verneinte; nur die Frage reinerer Qualität, völligeren Gelingens tritt hervor. Er schuf sich eine Grammatik erfundener Formen, eine kanonische Syntax; immer reicher verwebt wirkt ihre Anwendung und Verbindung. Gerade durch die Größe des Handwerks entriß er den Kubismus der Gefahr dauernder Isoliertheit. Die Formen sind nun beruhigt, man variiert seinen Kanon. Renoir oder Chardin verfügten nicht über mehr Themen; die qualitative Steigerung der Lösung entscheidet. Braque weiß zu gut, welche Dinge heutigem Mittel unmöglich sind, und er verzichtet bewußt auf das Interessant-Heroische, die verführerische Anlage, die unfertig bleibt wie die „Badenden“ Cézannes. Ein Charakter, der sich den interessanten Einfall, der ihm formal noch nicht lösbar

erscheint, verbietet, doch von Jahr zu Jahr den Umkreis der Aufgaben zäh erweitert. Braque vermeidet das tragische Fragment, das schließlich immer geblähte Studie bleibt; und dies trotz aller Anregung, die das Unvollendete gewähren mag; er resigniert nicht erst vor der Leinwand, um zu spät die Grenze zu erfahren, sondern stellt weise Beschränkung vor den Entwurf. So gelingt ihm wie kaum einem heute, Bilder zu vollenden, und dies frühe Bescheiden läßt seine Leinwände in voller Kraft des Handwerks glänzen. Gestaltung und Handwerk wägen sich ihm in klassischem Gleichgewicht. Seine Stilleben sind das beste heutiger Malerei, und seine Figurenbilder versprechen, daß hier das kubistische Mittel klassisch genutzt wird.

Braque und Picasso arbeiteten Jahre hindurch in fast parallel hämmerndem Rhythmus, und gerade dieser Tatsache dankt der Kubismus bedeutende Wirkung. Die Unterschiede ihrer Malerei wurden verstärkt, beiden bedeutete es Trennung. Ihr Verdienst ist es, daß Kunst aus der Enge des Naturfarbigen gelöst und dieses zunächst zum Mittel frei erfundenen Raums beschränkt wurde. Ihr Raumbild entstand aus Zweifel an einseitiger Manier, der zur Skepsis an der Geschichte der Malerei erweitert wurde. Mit seltener Kraft verließ man das Gewohnte, selbst das „Selbstverständliche“ des konventionellen Raums wurde aufgegeben. Man verneinte die Geschichte zugunsten des subjektiven Fundes, der rasch gruppenhaft benutzt wird. Picasso vor allem befindet sich auf immerwährender Flucht vor der Schule, gegen welche man die eigene Person behaupten will, wie man sich gegen die klassische Überlieferung erhoben hatte. Persönliche Entdeckung wird objektiv schulmäßig, man erkennt das Typische des Fundes, wächst in die Tradition und verflucht sich der Kette des Typischen. Vielleicht ist es die große Angst, welche diese Zeit beschwert, daß sie infolge ihres kaum gehemmten Subjektivismus nur vorbereitendes Intervall bedeute; man ist von der laut angekündigten Revolution enttäuscht, die immer wieder den Gleichen an gleiches Ufer schleuderte; der Skeptiker an Geschichte wurde zum Bezweifler dieser eng umschriebenen Gegenwart, der kleinen Spanne. Man beugt sich; am noch wankenden Horizont lächeln fatal dauerhafte Griechen über den schon bereuten Versuch zum Abbruch und beziehen verlassene Gipfel, um die von Enttäuschung und Reue geschwächten Bewunderer zu empfangen. Man weiß nicht, ob, wenn man Geschichte bejaht, man sich selbst verneint, oder ob dies Neue nur wenig Nichts ist, das, wenn es auch nahen, wichtigen Erwerb bedeutet, fast unbemerkt in die Vergangenheit langsam zurücksinkt. Vielleicht ist das Experiment das Lebendigere, das abgeschwächt werden muß, um in geglichene geschichtliche Übereinkunft gerettet zu werden. Die vom Jungen verneinte Geschichte wird vom „Reiferen“ einbezogen, und man muß die Vergangenheit der anderen im Neuen verantworten.

JUAN GRIS

Geboren den 23. März 1887 zu Madrid. Besucht keine Akademie. Kommt 1906 nach Paris. Stellt 1912 in den „Indépendants“ und der „Section d'Or“, Rue de la Boétie, aus. Zeichnet mit Galanis an der „Assiette au Beurre“.

1910 „Bildnis Picassos“ (Abb. 318).

1911 „Bildnis Raynals“.

1912 „Die Gitarre“.

1912 „Herr im Café“.

1916 „Bildnis der Mme. Gris“.

1919 „Der Mann im Sessel“.

1919 „Pierrot“.

1919 „Harlekin“.

1922 „Die beiden Pierrots“.

1922 „Die Nonne“ (Abb. 321).

1923 „Sitzender Harlekin“.

1923 „Männerbildnis“.

1924 „Der Pierrot“ (Abb. 322).

(Die zahlreichen Stilleben können hier nicht angeführt werden.)

Das Werk des Juan Gris ist nicht von den vieltaktigen Motoren Picassos gejagt, nicht von der Unruhe getrieben, die das Werk von Gestern widerlegt, so daß öfters weniger von Entwicklung als vom Aufruhr gegen sich und die Kunst zu sprechen ist. Gris' Arbeit ist von stillem Betrachten getragen, von einem Willen, der Sicherung vor der Zufälligkeit des Objektes suchte, von Wahrnehmungen und Überlegungen, die den jungen Maler überredeten, daß man feste Regelmäßigkeit des Sehens nie von den Objekten herleiten könne. Die Jungen haben das Sehen über das zufällig Optische des Motivs erweitert, ein konstruktiv Imaginatives an seinen Beginn gesetzt. Die einen behaupten, hierdurch sei man in akademische Regel geraten — die andern, mit solcher Reflexion stehe Malerei am Ende. Optisches: ein gutes Motiv und griffige Technik; Meditation: ein Defekt, der die Malerei mindere oder zerstöre. Leitsatz dieser jungen Malerei ist: das Bild ist selbständiger Bezirk mit eigenen Mitteln und eigener Schau; Bild ist nicht Schilderung, also sind die beschreibenden Mittel, die, in das Bild einbezogen, zuletzt es beherrschten, auszuschalten oder einzuschränken.

Diese Maler haben das Sehen zweifellos erweitert und ihm Kräfte wieder-geschenkt, die es in großen Zeiten der Malerei besessen hat. Form — ein anderes als Arrangement — kommt nie vom Objekt her, bietet sich nicht im Motiv, sondern geschieht, zart sich abzeichnend oder stark heraufbrechend und herrschend, im Subjekt; ein differenzierter seelischer Prozeß, aus dem wir die Freiheit ziehen, Dinge zu wählen, anzupassen oder abzulehnen; die Breite dieses Prozesses übertrifft das „Urteil“, das Anpassung oder Ablehnung bereits getroffener Entscheidung ist. An der Peripherie der Anschauung lagern die

Dinge, die man einpaßt oder ausschließt; aus praktischen, innerlich notwendigen Gründen wird man das imaginative Geschehen verdinglichen und damit sichtbar und allgemeinverständlich differenzieren; das Motiv wird Bindeglied zwischen dem sich isolierenden Subjekt und einem allgemeinen Zustand sein; das Imaginative, das Formzeugende, ist nicht identisch mit Verdinglichung oder gänzlich an solche gebunden, jedoch dient das Motiv zur Differenzierung des Imaginativen. Gleichzeitig löst das Motiv den isolierten, subjektiven Prozeß in das gemeinverständlich Sichtbare der Dinge aus seiner Vereinsamung; es ist das Mittel des Sichverständlichmachens. So mag das Motiv die Grenze des Imaginativen umkreisen, wie eben am Außenbezirk vieler seelischen Prozesse das Motivbetonte steht; ein Signal, das aber nicht mit dem Ganzen des seelischen Tuns verwechselt werden soll. Das Motiv ist das Rendezvous von Künstler und Betrachter, da es einem erheblichen Teil unserer Einbildung angepaßt werden kann und sich gleichzeitig wegen seiner vielfältigen praktischen Bedeutung zum Leiter ins Formalimaginative eignet. Von diesem aus geraten die Heutigen ins Dingliche, zum Motiv; wieweit dies jedoch angepaßt, aufgelöst oder gänzlich zerstört wird, hängt nicht von ihm, sondern von der formalen Gestimmtheit ab und von dem jeweiligen Wunsch der „Wirklichkeits“-Beherrschung. Die Ganzheit eines Bildes kommt nie vom Motiv — dies arbeitet im Surrogat des Arrangements mit —, sie kommt aus der Aktganzheit des Imaginativen. Ermüdet die Anstrengung zu rasch, so wird der Betrachter ihr Gefüge und Geschehen schnell rationalisieren und beherrschen. Hier liegt das Geheimnis der Fülle oder des Verbergens der Komposition.

Es bedeutet ein Verdienst der Jungen, die artistische Differenzierung des Bildes, welche die Impressionisten technisch begonnen hatten, in die formale Einbildung vorgetragen zu haben. Gewiß wird das übliche Vorstellen vor allem das Sachgemäße betonen, da es mehr oder weniger im Praktischen eingebettet und eben schwache Imagination ist. Das visuell Imaginative ist ein Prozeß, aus dem der Künstler Formen gewinnt, welche die häufigsten subjektiv visuellen Vorgangstypen enthalten. Der Gegenstand ist vielleicht die Endstation des imaginativen Prozesses. Man wird in den meisten Fällen die Gegenstands-bildung erreichen müssen, da Kunst als subjektive Disziplin allzu begrenzt ist; die Dinge gelten als allgemeinverständliche Grenzzeichen des Vorstellens.

Klassische Kunst, welche die Dinge und Vorgänge beherrscht, ist möglich, wenn diese einem geistigen Gesamt, der Kultur, eingeordnet sind. Heute geht man vom Subjektiven aus, das eine kurze Spanne Freiheit verstattet, die durch Verminderung motivischer Wirklichkeit gewonnen wird. Diese Isolierung wird mit einem ungemeinen Bedürfnis nach kollektiv gültiger Form bezahlt und überschlug sich für viele zum Neoklassizismus. Aber ein anderes: dies subjektiv begrenzte Imaginative ist leichter fixierbar; zunächst, damit dies Prozeßhafte gefaßt werde, wird man das typisch Wiederholbare festhalten, will man im Dynamischen nicht verfliegen, zumal das Bedürfnis nach Gesetzmäßigkeit dem Subjekt anhaftet und es sichert. Man wird in das Motiv einmünden, um die

Kraft der Einbildung am Gegebenen zu messen und diesem aufzuzwingen. Wenn von Subjekt und Isolierung gesprochen wird, so verstehen wir hierunter gegensätzlich gerichtete Strebungen und Spannungen, deren Ausgleich selten gelingt, sondern zumeist zum vorläufigen Siegen eines Partners führt, dessen Einseitigkeit unbefriedigt läßt und somit neue Reaktion bewirkt: dies die kontrastierende Dialektik des Kunstgeschehens.

Keiner der Kubisten hat wie Gris die Spannung zwischen Imaginativem und Objekt so maßvoll genutzt. Kaum entfernte er sich vom Motiv so weit wie die anderen, und so blieb ihm auch ein allzu heftiger Rückfall in die Konvention erspart. Gris hat die Dinge wohl als begreifbare Grenzmarken des Subjektiven behandelt, als die gemeinsame Plattform von Künstler und Betrachter. Mündet das Subjektive nicht in das Motiv, so wird die Anpassung des Betrachters nicht hinreichend bestimmt, und seine Einbildung arbeitet zu willkürlich weiter, was die unzureichende Vollendung des Formakts erwies. So zeichnet Maß die Arbeiten des Juan Gris aus.

Zu Beginn war seinen Bildern das Kubistische mit linearer Geometrie aufgenötigt (Abb. 318, 319); das Motiv ist noch nicht von imaginativer Form verzehrt. Dann wird er der leidenschaftlich stille Maler, der seiner formalen Vorstellung das Motivische einpaßt (Abb. 320ff.; Tafel IX und X), dessen ruhig breite Farbe, des beschreibenden Hell und Dunkel enthoben, das ruhige, starke Gemüt eines Mannes weist, der, auf Glanz und dessen Peripetien verzichtend, eine weise begrenzte Menschlichkeit zu immer schöneren Äußerungen erzieht.

Juan Gris wurde uns am 11. Mai 1927 entrissen. Die Wirkung dieses reinen, bedeutenden Menschen wird in uns Weiterlebende immer stärker hineinwachsen.

FERNAND LÉGER

Geboren in Argentan (Normandie) 1881. Beginnt als Zeichner in einem Architektenbüro. Dann Retuscheur. Académie des Beaux Arts. Geht durch den Neoimpressionismus und die Fauves hindurch.

1909/10 „Akte in einer Landschaft“.

1910 „Die Näherin“ (Abb. 324).

1911 „Rauch in der Stadt“.

1912 „Die Dame in Blau“ (Abb. 325).

1913 „Formenvariationen“ und „Sitzende“.

1917 „Kartenspiel“ (Abb. 326).

1917 „Der Raucher“ (Abb. 318).

1918 „Der Dampfer“ (Abb. 327).

1918 „Der 14. Juli in Vernon“.

1919 „Die Stadt“ (Abb. 330).

1921 „Das Frühstück“ (Ausschnitt Abb. 332).

1923 „Die zwei Akte“.

Der Kubismus der Braque und Picasso, der von zurückgebliebenen Echos gern als technische Übung versteuert wurde, weist aktuelle Momente auf. Das stärkere Einbegreifen des Volumens mag mit der gesteigerten Geschwindigkeit der Autos usw. zusammenhängen; wir umreißen Körper rascher, und gleichzeitig verflachen diese in der Geschwindigkeit, der anwachsenden Kontraktion der Zeit. Der Städter lebt zwischen konstruktiven Gebilden, einfachen Körpern; Figur und Porträt werden tektonisch entindividualisiert, gemäß der Tektonik der Gesellschaft (Fabrikclan, Militärhorde usw.); nicht der einzelne wird geschildert, sondern von ihm wird benutzt, was er an brauchbarer Kraft an eine vorgefaßte Bildorganisation abgeben kann; seine Motive werden engagiert wie die spezifische Arbeitsleistung des Fabrikarbeiters, dessen Sonderleben für den Betrieb unerheblich bleibt. Mit diesem Ausscheiden des sonstigen Persönlichen entsteht das soziale Gebilde „Fabrikarbeiter“ oder das tektonische „Bildnis“. Der Mensch wird nicht rekapituliert, sondern von einer bestimmten Aufgabe her erfunden. Damit ist ein Teil des Léger umschrieben. Er stellte bewußt die Beziehung zwischen Form und Aktualität her.

Soweit die Kunst der letzten Zeit nicht ausgewalzten Gemeinplatz plattete oder die Frechheit diebischer Schüler den kleinen Mann betäubte, wuchs sie aus Distanz und Vereinzelung. Dieser isolierte Subjektive fühlte sich als das Maß. Widerstände drangen kaum zu ihm, so daß er als Absoluter auftrat. Man gab das Direkte, weniger das Objekt als die imaginative Fassung; also konstruktive Lyrik. Erst allmählich werden Subjekt und Form gegeneinander ausgewogen; man findet Anschluß an Geschichte und Gesellschaft. Selten mag eine Kunst dermaßen aus einem Gemisch von Selbstgewißheit und Zweifel hervorgeschwankt sein; bezeichnende Zustände des subjektiv Arbeitenden, der des allgemeinen Maßes entbehrt.

Léger fragte: wie aktuelle Dinge geben, ohne zum Illustrator zu werden? Gewiß, bestimmte Anschauungsarten sind aktuell; doch für Léger galt es, diese aus gesondertem ästhetischen Bezirk herauszuheben, sie mitten ins Gegenwärtige zu setzen. Hier droht Gefahr, daß Kunst zur Dekoration des Vorhandenen werde — also Kunstgewerbe; um solches zu vermeiden, gilt es, Form zu erfinden, die mit aktuellen Formen — Straße, Maschine, Dampfer usw. — in Wettbewerb tritt. Légers Kunst ist bewußte Ausnutzung des heutigen Elans. Er will zeigen, daß das Nur-Artistische überschritten werden kann, Kunst und tägliches Erleben einander nicht widersprechen; also Ende formaler und technischer Isolierung und Askese. Légers Bild ist aktueller Technik verbunden; seine Arbeiten geben dekorative Synthesen des aktuellen Lebens.

Das erste Bild, das wir von Léger sahen, waren die „Akte in einer Landschaft“ (1910 bei den „Indépendants“). Männer inmitten von Bäumen. Schäker sprachen vor dem Bild von „Tubisme“ — Röhrenkunst. Akte, aufgewuchtet aus einfachen Körpern, etwa Maschinenmenschen. Darüber fährt des Malers Eigentümliches Licht, das die Helle und die Schatten scharf trennt, die Körper poliert; Präzisionslicht. Die Farben Légers, die hier noch zart grauen, werden

später heftiger; frei klirren und tönen sie gegeneinander, um die Körper wie fein gearbeiteten Stahl zum Glänzen zu bringen. Noch malt man mit dunstiger Farbe Straßen, Häuser, aus denen Rauch, zu Körpern verdichtet, hochsteigt. Das „Simultané“ zeigt sich in der Zusammenballung verschiedener Blickeinstellungen. Es ist die Zeit, da die alte Perspektive der Akademie ausrutscht. Picasso und Braque fanden eine neue Optik; Delaunay (Abb. 338, 339; Tafel XII) und eilige Futuristen (Abb. 342 ff.) dynamisierten das Motiv, doch ihnen drohten Literatur, Kosmik und Weltanschauung; Geschwindigkeit und assoziatives Verbinden überdrangen, bogen und schrägten Häuser und Menschen dieser poetisierenden Dynamiker; sie erzählten von wankenden Seelen, welche die Destruktion des Motivs betrieben. Später wurde solches in Prophetie verklärt — Voraussicht des Krieges und der Zerstörung; doch damals wollte man eher frohe Bewegung von Farbe und Licht geben, unter deren fluidem Ziehen die Dinge flossen; Motiv als Ausdruck, subjektiver Realismus. Solchen Lyrismus findet man bei den Dichtern; Cendrars und Apollinaire gaben dies „Simultané“. Die expressive Benutzung der Dinge, die ganz subjektive Verbindung der bildhaften Worte, die dem inneren Vorgang gänzlich folgen, war durch Mallarmé, Rimbaud und Jarry eingeleitet, bei Walt Whitman strömte lyrisch-kosmischer Katalog — die Dinge folgten, wie das Gefühl verlangte, Signale inneren Ablaufs; eigenwilliger Konzeption entsprechend strömen sie einher.

Léger hat die Literatur vermieden, die den Delaunay, Chagall und Futuristen zu umgehen mißlang, deren Formen literarischer Deutung bedürfen. Was dort als Verstärkung der Vitalität gepriesen wurde, war Schwächung der Form; das assoziative Beschreiben hatte ihre Form gemindert, der literarische oder psychologische Kommentar staute heillos verdickt. Das Delaunaysche Dehnen des Motivs war literarisch gemilderter Kubismus, ebenso die futuristische Energiezerstreuung.

Anders Léger: er wiederholt keine Anekdote, meidet zeichnerischen Journalismus. Ich bezweifle, daß man aktuell ist, wenn man einen Motor auf Gartenlaubenmanier zeichnet; Léger baute Maschinen-Menschenkörper, nicht weil er dem Dynamo glaubte, sondern weil dieser Formen enthält, die dem subjektiven Sehen Légers entsprechen. Der Motor war nicht Ursache — so wäre Anekdote entstanden —, er war Symptom einer vorhandenen Anschauung; das präzise Tektonische war von Léger erfunden. Aus Formvereinfachen und Formvariation gelangte er zum „Élément mécanique“. Einer konstruktiv dynamischen Bildform kam eine unindividualistisch tektonische, bauende Auffassung vom Menschen entgegen.

1912 malt Léger die „Dame in Blau“ (Abb. 325). Farbe und Form sind erfunden; der Mensch: eine tektonische Angelegenheit. Die Arbeit an freien Formvariationen beginnt; einfache Körper werden gebaut. Mit „Der Balkon“ (1914) streift Léger das futuristische „Simultané“, also Menschengestalt in der Folge seiner Bewegungen zu geben, den Ablauf von Erschütterung episch in einzelne Momente zu gliedern. Im Kriegsjahre 1917 präzisiert Léger seine Figuren. „Der

Verwundete“, „Der Raucher“ (Abb. 328), „Kartenspiel“ (Abb. 326) seien genannt. Die Farbe wird nicht beschreibend verwandt; Léger benutzt keine Lokalfarbe, sondern freie Farben; um die Bewegtheit des Bildes zu erhöhen, setzt er gegen Flächen geometrisierende Körper, die aus einfachem Flächen-spiel entstehen. Léger kündigt die Herrschaft des Typischen, Kollektiven gegen das Individuelle an; die Farbe setzt präzise ab, wird genau durch Weiß oder neutralen Ton abgegrenzt.

„Kartenspiel“ (Abb. 326): Motorenmenschen; nicht sentimentale Ichangelegenheiten, sondern Menschenbauten. Statt des Individuums zeigt man kontrastierende Formdramen. Der Motor Mensch wird konstruiert; der Einwand gegen den Menschen, daß er die Kraft oder den reinlichen Bau der von ihm gearbeiteten Maschinen nicht erreicht, erhebt sich peinlich. Gleichstarke Gewalt soll geschaffen werden im Spiel der plastischen Kräfte, die frei konstruiert werden; dabei werden die neuen Formen verwendet, welche Fabrik, Straße, Dampfer usw., diese Kraftzentren, gewähren. Gleichsam ein bildnerischer Mythos des Aktuellen — der Technik — wird versucht, deren Formen bildkonstruktiv genutzt werden. Diese Figuren sind Metaphern der Maschine wie die „Poèmes élastiques“ des Cendrars; sie sind allzusehr von einer fremden Form- und Zweckwelt mitbestimmt; man entgeht dem Beschreibenden nicht ganz, es wird auf bereits konstruierte Gebilde bezogen statt auf organische; man ist aktuell, wie später die Suprematisten utopisch werden. Léger weiß, daß seine Formen dem Aktuellen entspringen, die Suprematisten glauben, daß das Aktuelle oder Kommende Folge einer bildhaften Konstruktion sei.

Wenn der Mensch dargestellt wird — man typisiert nicht, er ist ein Teilmotiv innerhalb der formalen Konstruktion; das seelisch Inhaltliche — Individuelle — wird von dieser Kunst nicht gefaßt; denn damit würde dies vorgefaßt Imaginative zerstört, es geriete zum Objektstudium und nachträglicher Analyse. Es werden eben Gegenstände gebaut, die der subjektiven Einbildung entsprechen, der Künstler agiert autistisch, und das psychologisch Motivierte, das nur in der Vereinzelung ausgedrückt werden kann und somit eine Hingabe an ein hochbewertetes verstärktes Objekt erfordert, ist hier weggetan. Man liebt wohl die Dinge zu dynamisieren, schätzt jedoch um so mehr das fixierte sichernde Ergebnis.

Nachdem man so lange deskriptiv war, sucht man die formal geschaffenen Dinge, die nur eigener Anschauung entsprechen. So formal deduktiv diese Bilder gehalten sind, sie bleiben isolierte Monologe; allerdings scheint es, daß gerade solch lyrischer Abtrennung Kollektives entwuchs; bei den einen bildete es sich zu rückschauender Akademie; die Vereinsamung durch subjektive Vision treibt zum geschichtlich Sicherem, man will nicht mehr außerhalb der Reihe stehen, nicht dem Intervall des Ungewöhnlichen namenlos verfallen; man normalisiert sich im Klassizismus oder am konventionell geschilderten Motiv. Man sucht wieder die in sich gerechtfertigten Dinge und neigt zu deskriptiverer Gefühlsamkeit, in der die Kunst eher ordnende Harmonisierung bewirkt; das

klassisch Schöne kehrt wieder; vielleicht wagt man es noch nicht offen, oder das Objekt wird nach längerer Entfremdung noch nicht bewältigt; Willkür rüttelt noch zornig. Das Rapide dieser Generation erweist sich darin, daß die Reaktion von der gleichen revolutionären Gruppe angeführt wird, die geradezu gegen sich selbst reagiert; man flüchtet in die Nähe des Motivs und dessen üblicher Deutung. Vielleicht ist diese Generation gezwungen, die Aufgabe zweier Zeitläufte zu bewältigen; denn hinter ihr klafft die Lücke zerschossener Jugend; vielleicht alterte man überschnell durch Krieg und Revolution, sah das Wanken der Erde und floh skeptisch ins Alterfahrene, das sich durch Stetigkeit trotz Zerstörung bewährte; als bewiesen Dauer und Häufigkeit. Zu subjektiver Kunst bedarf es des gläubigen Schauens, das vereinzelt; aber man bezweifelt am Ende die Alleingültigkeit des Subjektiven und flüchtet zum Gegenpol, dem allgemein Formalen, wie die Geschichte es aufweist. Der Revolteur ist Alexandriner geworden, der Lyriker beschreibt nun. Die absolut gültig geglaubte subjektive Anschauung wird an der Geschichte relativiert, und der selbstherrlich Imaginative erweist seine Begrenztheit durch resignierte Einordnung in Geschichte; man ermüdet, ergreist zum Erben. Skepsis gegen Geschichte ist zum Zweifel an der Willkür des isolierten Ichs abgewandelt.

Léger bequeme sich nicht so leicht zu alter Regel; ihn hält das Aktuelle; er arbeitet die „*Éléments mécaniques*“, in denen er die Technik und motorende Kraft des Jetzt bildhaft macht. Man will zeigen, daß die technischen Gebilde, die das Leben beeinflussen, noch andere Vitalitätsquellen als das unmittelbar Nützliche enthalten und diese neuen Formen einem neuen Sehen entsprechen; blanker Mythos der Maschine. Abschied von den Organismen mit Eigenleben (Pflanze, Baum), man schätzt das Menschengeschaffene. Der Niagara wird hier nur so weit gewertet, wie er Teil einer technischen Konstruktion ist. Von den „*Éléments mécaniques*“ und der Bildfolge, die Mensch, Maschine und Architektur verband, ging Léger zur Komprimierung der Stadt. 1918 versuchte er diese im „14. Juli in Vernon“. Zu Ende 1919 steht die Synthese der Stadt, eine Zusammenfassung der entscheidenden Dinge und Sichten (Abb. 330). Straßen, Eisenpfeiler, Hausmauer, geöffnetes Tor, Treppe, Atelier, Rauchkugeln, Erinnerung an Bahn und Metro, Signale. Dazwischen tektonische Menschen, Mannequins der Stadt. Der tektonische Stadtmensch, den die Züge konstruktiven Denkens, des Kalküls, durchlaufen, wird gemalt; der Mensch, der in Maschinen, Häuserblocks, Signalen, Motoren denkt und handelt, — der Übermotor — ist Zentrum des Bildes; denn die Stadt ist Ausdruck und Werk des Menschen, wie der Mensch einmal eingebetteter Teil der Landschaft war; nichts menschlicher als das Stadtkonstruktive und das Abrupte des Kalküls; in seiner Angst sucht er das stets Wiederholbare, das ihm nur im Entschluß zu sprunghaftem Kalkül möglich ist. Hier höhnt die Grenze intellektueller Kraft. So spiegeln Stadt und Maschine den Menschen, sein Kalkül, seinen Optimismus, sein Bedürfnis nach Kraftballung und Vervielfältigung der Lebenskraft durch die Maschine. In diesem anthropozentrischen Block behauptet er sich gegen

das zerfließende Kosmische, die Natur; seinem Bezirk schafft er immer stärkere Kräfte und Wirkungen; er baut die Festung gegen den Tod. Wie er seine Geistigkeit dynamisierte, so die Stadt, deren Bewegtheit maschinell, durch Licht und Farbe, gesteigert wird.

Aus vielfältigem Gesicht wählte Léger das Entscheidende und sammelte konstruktive Teile. Das Bild wiederholt nicht, es schafft farbig in anderm Sinn als die Zweckkonstruktion, indem das ästhetisch Wertvolle herausgehoben wird. Dem maschinellen Gebilde entnimmt er das formal Anregende; schöpferische Willkür des Bildes; nicht Panorama, sondern Sammeln der Entscheidungen. Hier wird noch anderes als Stil versucht: ein gegenständliches Kollektiverlebnis wird gebaut. Diese Bilder sind voller Geometrie, die den Dingen Maß und kollektive Bedeutung verleiht, da sie durch die Zahl ihrem individuellen Sein enthoben werden; das gemeinsam Optische der Dinge ist ihre Geometrie. Cézanne hatte diese Erkenntnis wieder entdeckt, und hierin liegt ein Teil seiner schulbildenden Kraft. Zeichen der Stadtkollektivität ist die Zahl (Fabrik, Armee, Typenfabrikation, Partei), die Vereinzelung wird beseitigt, das Gemeinschaftliche gewiesen. Léger gibt das geometrische Vorstellungs-, „Simultané“, er zerlegt und setzt ab, um die funktional wirksamsten Teile visueller Erinnerung zu gliedern. Die Teile dieses Bildes stehen zusammen, wie die freien Zeichen des Gefühls im Gedicht einander folgen, gehalten von einer Grundvorstellung. Dies Bild meidet die Allegorie, da es motivische Anreize bildhaft verselbständigt, so daß sie kaum auf Reales noch bezogen werden. Man ist von den tendenziösen Symbolen eines Meunier weit entfernt; die Allegorie ist Erzeugnis des Realismus, der das kopierte Motiv gedanklich verallgemeinern will.

Léger hatte sich in den „*Éléments mécaniques*“ einen Formvorrat voll aktueller Geometrie geschaffen. Auch für ihn kam, mit Vollendung der imaginativen Grundlage, die Aufgabe, seinen Formvorrat auf gegebene Motive anzuwenden; die Umbildung des Wirklichen wird nun angestrebt. 1920 beginnt die Figur wieder zu herrschen (Tafel XI); die frei formale Teilung wird dem Organismus angepaßt; eine Architektur des Menschen aus einfachen Körpern, die modelliert werden, wird erbaut, damit aus dem Gegensatz von Flächen und Körpern Bewegung hervortumme. Das Jahr 1921 bringt in den „*Paysages animés*“ Geometrisierung der Landschaft. Man mag sich Picassos später „Landschaft mit den Pinien“ erinnern; für diesen bedeutete es noch ungelösten Ausgleich zwischen gewachsenem Motiv und subjektiver Form, deren er sich resigniert enteignete. Bei Léger übertönt die Geometrie; dies zeigen die Arbeiten des gleichen und des folgenden Jahres: „Das Frühstück“ (Ausschnitt Abb. 332), die Bilder der Frauen (Abb. 331) und Stilleben. Immer mehr wuchsen Vereinfachung und Kolossalisches; man drängt zum aktuellen Wandbild voller Präzision; Menschen der Zeit darzustellen, vom Menschen jedes abzutun außer einem Formtypus, der mit der präzisen Maschine konkurrieren kann. Man stellt gegen den Klassizismus der Skeptischen, die an das Eigene der Epoche nicht glauben, aktuell konstruierte Gestalt. Hier tritt das kräftig Primitive deutlich hervor. Léger will

wohl den Kollektivmenschen geben; das Individuelle weicht der Konstruktion; die Figur wuchtet groß geteilt. Das Individuum kann nur beschrieben, geschildert werden. Aus Légers Formtypen ist jede Eitelkeit der Person gewichen; er hat das „*Élément mécanique*“ als Bestandteil menschlichen Erlebens gewiesen, dementsprechend ist der Konstrukteurmensch mechanisiert. Die Figuren Légers besitzen die Präzision konstruierter Fabrikate. Vorlagen zur Anfertigung von Serienmenschen. Die subjektive Willkür, die herrisch in den frühen Arbeiten Légers Motive bildete, wies bereits einen Zug nach Gesetzmäßigkeit auf, war begleitet von dem Streben nach kollektiver Wirkung. Die Alten schalten es akademisch. Akademie müdet vielleicht bei denen, die Gegenwart bezweifeln, Archaisten geworden sind. Légers Bilder deklamieren einfach, primitiv. Vor manchen seiner späten Menschengruppen mag man Künstler des Ducento nennen; der Mensch ist zu gestalthafter Geometrie präzisiert. Léger gelangte von einer komplizierenden Sehweise, in der subjektive Dynamik und Motivisches gegeneinander kämpften, zu einer Primitive. Der dynamische Charakter der subjektiven Einstellung, die vor allem das imaginative Tun und Sichbewegen wertet, wird, um das Gleiten einzugrenzen und zu stoppen, zu elementaren Typen verfestet; der Künstler spricht sich, da es nicht mehr um Deutung eines Motivs, sondern um direktere Schöpfung geht, apodiktisch aus; und so entsteht das Bekenntnis- und Thesenhafte dieser Künstler, die nicht Eindrücke zergliedern, sondern Gesichte festsetzen; verführen sie hierin nicht apodiktisch, so verhielten sie sich ja skeptisch gegen sich selbst, woraus kaum Schöpfung entsteht. Das Gleiten subjektiver Dynamik zwingt oft zur Vereinfachung. Außerdem fehlt die Komplizierung durch das Motiv, das die subjektive Gestimmtheit des Künstlers komplizierend durch seine dauernde „selbständige“ Vielfältigkeit beeinflusst und damit die Vision zerteilt, bis die freie Form und das Motiv sich in dem Gesicht, der Gestalt verschmelzen.

D E R F U T U R I S M U S

Der Futurismus, eine italienische Angelegenheit, war das Jugenderlebnis der Carrà, Severini, Boccioni. Das erste Manifest wurde im „Figaro“ am 20. Februar 1909 veröffentlicht. Der Futurismus war Revolte gegen die Virtuosen des „Passéismus“, die Trödler der Vergangenheit. Dem Platonismus stellte man die „Vitesse“, die Bewegung, entgegen, dem Rationalismus die pragmatische These, daß Vernunft nur in der Handlung bestätigt werden könne, der sie nur als geringes Mittel diene.

Italien dämmerte nebenhin. Carducci, Pascoli, d'Annunzio waren die Dichter, Segantini, Fattore und Rosso die bildenden Künstler vor dem Futurismus. Die Dichter träumten oder deklamierten rückgewandt, und d'Annunzio, der anscheinend Moderne, genoß nach französischen Rezepten sensualistisch die Vergangenheit; trotzdem die Gebärde aristokratisiert war, spreizten sich Kommiss und Friseusen zwischen muffigen Gipsabgüssen. Modern war vielleicht die rhetorisch übersteigerte Erotik d'Annunzios, welche die Futuristen höhnend bekämpften. Durch Segantini und Fattore sprachen Millet, Courbet und farben-divisionistische Trucs; Rosso experimentierte aktueller, er bildhauerte in Resten von Luminarismus. Ringsumher schnurrten bildabstaubende Archivare, Dante-kommentatoren, Amateure, Tenöre, professorale Lokalgrößen mit Schlapphut, das rhetorische Gewimmel der literarischen Leichenbitter einer ertragreichen Vergangenheit. Nichts ist peinlicher als eine große Vergangenheit, die auffrißt oder ernährt; man war Erbe, anerkannt von aller Welt, und vor lärmender Erinnerung war die Gegenwart verstummt; man war rückblickend vorhanden und sonnte sich bequem. Man hatte die bewunderte Leistung vorgefunden und wahrte sie am besten, indem man das Neue, die Gegenwart, mied. Doch Überlieferung ist anderes als beredsames Vergöttern des Vergangenen durch Fremdenführer und Akademiker. Überlieferung im Sinne geschichtlicher Gebundenheit besaß man nicht; vielmehr lastete die Geschichte als überlegenes Vorbild und hinderte jede frische Regung. Man war intellektueller Rentner, Entdeckung war fast gleichbedeutend mit Wiederfinden einer historischen Nuance. Erstrebenswert unerreichbares Ziel war das Vergangene. Man ignorierte sich, den provinziellen Kleinbürger, der erdrückt im Schatten der Dome seinen Kaffee trank; es war peinlich, das Volk Europas mit legitimen Beziehungen zur Antike zu sein; man war staatlich anerkannter Erbe, und hiermit waren Würde und Erwerb der Nation gesichert. Man war zum Theater der großen Vergangenheit verurteilt. Von hier aus gesehen waren die Futuristen ein Glück; zum erstenmal wurde durch sie Italien aktuell, gleichgültig, ob getadelt oder gelobt wurde.

Marinetti, der begabte Impresario der Futuristen, behauptete, seine Bewegung sei durchaus original; ging er doch so weit, den Kubismus zu einer Filiale seiner Richtung zu fälschen; das war vier Jahre nach der Präzisierung des Kubismus! Der Futurismus war notwendiges Reagieren gegen Antiquare und akademische Philologen. De Sanctis und Croce kamen von Hegel; von hier geriet der junge Papini über Nietzsche zum Pragmatismus, der optimistisch das Handeln bejaht; eine naive, doch zweckmäßige Philosophie. Das Denken war Mittel zur Handlung, nicht mehr diese übergeordnete Vernunft, die kaum im Wirklichen ihr würdiges Gegenbild fand. Schon im Hegelianismus der Älteren steckte ein Stück Revolte gegen den unbewegsamen Platonismus der Akademiker. Wohl betrachtete man Geschichte als Verwirklichung des Geistes, jedoch war sie nun als Entwickeltes und Entwickelbares erfaßt. Papini gewann von diesem evolutionellen Denken aus über Nietzsche den Mut zur Kritik der erstarrten Ideologien; er befragte, wie weit sie belebend einwirken oder Handlung verhindern. Der Pragmatismus war zweifellos eine für Amerika zweckmäßige Philosophie, da sie die Begriffe nicht als geschichtlich Verheiligt einschätzte, sondern ihre vitale Bedeutung, ihre praktischen Kräfte, wertete; ebenso eignete er sich für Italien, um überlebte Ideologien zu bekämpfen. Mit dem geschichtsfeindlichen Pragmatismus Papinis hatte man sich den noch recht lyrischen Manifesten Marinettis genähert.

Marinetti versuchte bewußt im Gegensatz zum historischen Rationalismus eine neue italienische Kultur zu schaffen: „Sortons de la sagesse comme d’une gangue hideuse.“ Man zieht gemessener Weisheit das Abwasser des Fabrikgrabens vor und singt die Liebe zur Gefahr, die Energie. Wagnis und Aufruhr sind Inhalte der Dichtung; bisher habe die Literatur nachdenkliche Trägheit, Ekstase und Traum verherrlicht, jetzt gelte es, angreifenden Sprung, gymnastische Präzision, Faustschlag und Gefahr zu besiegen. Die Welt habe sich mit neuer Schönheit bereichert: der Geschwindigkeit — ein Automobil sei schöner als die Nike von Samothrake. (Der Futurist beschwört noch das Schöne.) Schönheit und Kampf sind gleichbedeutend. Man steht auf letztem Vorgebirge, und man möge nicht rückwärts schauen. Dichtung ist Angriff, das aktuell Absolute ist Schöpfung allgegenwärtiger Geschwindigkeit. (Hier beginnt lyrische Kosmik.) Einzige Hygiene der Welt sind Krieg, Militarismus, Patriotismus, die zerstörende Geste der Anarchisten, die schönen Ideen, welche töten, und die Verachtung der Frau. (Man spürt hierin Darwins gemeinplätzig-pathetische Wirkung, Nietzsches Willen zur Macht und seine Einstellung zur Frau, womit man gegen d’Annunzios dekoratives Weibchen protestiert.) Bibliotheken und Museen, diese Friedhöfe, verbrenne man, Moralismen und Feminismus werden bekämpft. Man will Italien von der Seuche der Archäologen, Fremdenführer und Akademiker befreien. Ein altes Bild bewundern, heißt: seine Kraft in eine Toturne schütten. Man zerstöre den Grund der verehrten Städte. An Stelle geschichtlicher Mnemotechnik, des nur rückgewandten Lebens, tritt die Liebe zum Unbekannten, gefahrvoll neugieriges Experiment. (Doch gerade der Experi-

mentierende bedarf der Doktrin und ist diktatorisch gestimmt.) Sage man: auch der Futurist sei Sproß der Ahnen — mag sein, man will es nicht hören. Und altere man einst selber, dann hinweg, und die neue Jugend besetze den Kampfplatz. In diesem Manifest von 1909 leuchtet Vorkriegsstimmung; die Futuristen waren schon damals die stärksten Propagandisten des Krieges gegen Österreich. Gleichzeitig gewahrt man die Vorboten des aggressiven nationalen Faschismus.

Als die beiden starken wirksamen Kräfte gelten dem Futuristen Geschwindigkeit und numerische, geometrische Empfindsamkeit. Langsamkeit bewirkt hemmende Analyse, Verstarren in Geschichte und ihre Idealisierung, man verherrlicht die müde Haltung, wird passiv und pazifistisch. Hingegen beherrscht der Mensch mit der Geschwindigkeit Raum und Zeit (hier setzt das futuristische „Simultané“ ein); ihr göttliches, naturfremdes, menschlich unmittelbares Zeichen: die gerade Linie. Die „Vitesse“, die Geschwindigkeit, ermöglicht weiteres Umspannen und treibt zur Erkundung des Neuen und Unbekannten. Der Patriotismus ist die „Vitesse directe“ eines Volkes; die „Vitesse“ gewährt eine Anschauung der gleichzeitigen oder rasch folgenden Analogien; schöpferische Kraft und Schnelligkeit sind gleichbedeutend. Man lehnt sich eben gegen die Ruhe platonischer Begriffe — das statische Weltbild — in wirbelnder Dynamik auf. Diese Einstellung ist nichts Neues, spezifisch Futuristisches; schon der italienische Hegelianismus schob und bedrängte die erstarrte Statik der Ideen. Jedoch hier erregte jener als letzter Fund, diente als Waffe gegen die Masse verschlafener Antiquare. Wer sähe nicht journalistische Verwässerung der Bergsonschen Lebensschwungkraft? Aus diesen den Italiener überraschenden Gemeinplätzen wurden Manifeste erschrien, die in ihrem diktatorischen Ton die Haltung faschistischer Kundgebungen vorbereiteten. Das geometrische Moment futuristischer Sensibilität ist kaum scharf und genau ausgearbeitet worden. Dies Geometrische klingt als das eigentlich Menschliche auf und wird als imaginativ Freiestes verspürt; später wird es zu akademischer Primitivität verlocken. Wiewohl Marinetti dem Geometrischen ein umfangreiches Manifest widmete, wurde es nur wenig von den Futuristen verwendet, die sich eher gegen Historisches auflehnten und aktuelle Mittel wo immer borgten, um jenes zu bekämpfen und rasch durch Modernität zu ersetzen, ohne daß die Mittel tatsächlich beherrscht wurden. Das Geometrische wird als Reaktion gegen sanfte Madonna und rollendes Drama gesetzt. Gegen Lilie und Schwert zeichnet man Ziffern und Lettern; Protest gegen die schlau rührsame Romantik erwerbbeflissener Akademiker. Das Geometrische war gewiß nicht Ziel der Kubisten — es war ein Mittel, der komplizierteren Ansicht Einfaches entgegenzustemen. Den Futuristen dient es, die billige Geste des Maschinenlyrikers zu präzisieren. Modisch tummelt man zwischen Auto, Torpedo, geometrischen Plätzen, Straßen und Häusern, man verwirft naturhaftes Getriebensein ebenso wie den Zwang geschichtlicher Versteinerung; man will die Nähe leibhaften Tages gegen geschichtliche Ferne und unverantwortliches Vorbestimmtsein tauschen. Man nimmt Mittel zur Modernität, wo man sie findet; wie ein Ertrinkender nach

jedem greift; vor allem will man sich seiner Vergangenheit, der allzu lebendigen Ahnen, entledigen; so wird man triebhafter Eklektiker, der wie der erwachende Knabe wähnt, die neue Wahrheit in sich, losgestoßen von Welt und Nachbar, zu entdecken. Um hierin sich selber zu bestärken, tritt man dogmatisch auf; denn im Futurismus steckte unverhüllt der Wille zur Macht in jedem Bezug; man war von kämpferischer Gesinnung erfüllt.

Das Geometrische oder Numerische wurde von den Futuristen kaum ausgebildet; trotz aller Kundgebungen verfiel man sich in lyrischer Rhetorik, deren schwärmerische Weitläufigkeit kaum als Ausdruck tatsächlicher Modernität gelten darf; denn bedeutsamer als die erreichte Leistung waren für Italien lauter Auftrieb und spreizender Elan. Marinetti trug die wirbelnde Dynamik in die Literatur, die durch d'Annunzio zu spielerischem Prunk pathetisch verschlammt war. Der literarische Futurismus kann hier nur sparsam erwähnt werden. Man bevorzugt den verbalen Infinitiv, um so die dynamische Elastizität des Satzbildes zu steigern. Die alte schmückende Anwendung des Adverbiums wird gemieden, ebenso das erläuternde Adjektiv, das die eigene Lokalfarbe des Subjekts beeinträchtigt: das Substantiv soll den ihm eigenen Lokaltönen bewahren. Interpunktion, Beiworte usw. werden durch mathematische Zeichen ersetzt. Das Gedicht ist Analogiefolge (siehe die Symbolisten und Mallarmé); sie wird ungemein erweitert, man erhält damit eine Art Vielklang der Metaphern; das Maximum scheinbarer Unordnung ist erwünscht. Das Ich — dieser Umweg zu den Eigenschaften der Materie — ist zu zerstören. Die lateinisch-italienische Periode, dieses anmaßend rationale Erzeugnis, ist mystischer Anschauungsweise zu opfern; statt dessen schafft man die „*Imagination sans fils*“, das heißt: man verbindet die Analogien ohne erklärende Zwischenglieder; so wird Dichtung von analytischem Intellekt befreit und strömt nun kosmisch frei; man schafft die „*Mots en liberté*“. Unkonsequent genug, daß Marinetti zur Bekämpfung des intellektuellen Geometrie und Mechanik anruft, die allerdings recht naiv irgendwie eingeschoben werden. Zu Ende der Kundgebung wird der mechanische Mensch mit sämtlichen Ersatzteilen und garantierter Unsterblichkeit angekündigt. Das dynamisch Irrationale endet im Menschenmotor, der dilettantisch der Technik entlehnt wird.

Dieser ganze Dynamismus ist nicht in Italien gewachsen. Man findet hierin die Theorien der Verslibristen, die metaphorische Technik der Symbolisten und ihre bildhafte Gegenstandsauflösung in ein Geschehnis erregter Zeichenhaftigkeit. Die zeichnerische Darstellung der Wortbedeutung — die unter anderen von Mallarmé im „*Coup de Dés*“ gegeben wurde — steckt in jedem Inserat, und ihrer bedienten sich gern servile Kalligraphen. Die dynamische Gesamteinstellung war italienische Reaktion mit recht selbstverständlichen älteren Mitteln. Eigener ist vielleicht das pragmatische Betrachten der Kunst, das Einbeziehen lebensumbildenden Effektes; man verläßt den elfenbeinernen Turm, und der Kunstpolitiker betritt tönenden Mundes die Straße; man überschätzte die Wirkung der Kunst.

Am 8. März 1910 wurde im Turiner Theater „Chiarella“ der Anschluß von fünf Malern an die futuristischen Dichter proklamiert; unter jenen ragten Boccioni, Carrà und Severini hervor. Man erklärte die Dynamisierung des Bildes, man will die Bewegung der Dinge wiedergeben. Hier wirkt Impressionismus, der den jungen Italienern besonders durch Rosso vermittelt war.

Alles ist bewegt — Marinetti hatte die göttliche „Vitesse“ gepredigt. Doch will man nicht den bewegten Augenblick, sondern die dynamische Sinnesempfindung selbst bannen, die über die Netzhaut eilende Schwingung. Um ein menschliches Gesicht zu geben, drücke man die umhüllende „Ambiance“, sein Kraftfeld, mit aus. Der angeblich starre Raum ist nicht vorhanden; unsere Empfindung durchdringt die Körper und bildet sie dauernd um. Die Körper durchdringen sich funktionell, eine Gruppe bewegter Menschen ändert, optisch bewertet, mit dem Tempo die Zahl der Personen. Der Betrachter wird in die Bildmitte versetzt, und die dynamischen Sinnesempfindungen werden dargestellt; der unbewegte Betrachter wird nicht mehr in statischer Ruhe vor das Bild gesetzt; er spielt im Bilde mit als Motor und Getriebe subjektiv direkter Sensation. Doch der Schmerz der zuckenden Lampe ist ebenso bedeutsam wie der menschliche Schmerz; einzige Kontrolle ist die natürliche Wahrnehmung. So gelangt man zur vibrierenden, farbenzerlegenden Technik; denn die Komplementärfarben seien eingeboren (was falsch ist).

Man revoltiert gegen Nachahmung, rühmt aber die natürlichen Formen; man rebelliert (zum wievielten Male?) gegen Harmonie und „guten Geschmack“; ebenso verschmäht man die verbrauchten Sujets und betont Bewegung und Licht, welche die konventionell geschlossenen Körper zerstören.

Im Gegensatz zu den „passéistischen“ Statikern sucht man den Stil der Bewegung; die Malerei vor dem Futurismus ist erledigt. Die Gleichzeitigkeit der seelischen Erregungen, das komplexe „Simultané“, wird gemalt; nicht nur das Gesehene, sondern die zeitlich und dynamisch umfassendere Erinnerung, die inneren rhythmischen Kräfte der Dinge. Zu ihrer Darstellung dienen vor allem energetische Liniengruppen, die Beziehung, Wirkung und Zustand der Dinge zeigen; diese linearen Ausstrahlungen streben kosmisch dem Unendlichen zu („physische Transzendenz“). Gibt man bestimmte Teile menschlicher Figur, so ist nicht die symmetrische Gegenseite zu wiederholen, sondern statt dessen sind die Symptome und Wirkungen zu geben. Die gegenständlich symmetrische Harmonie ist erledigt; man malt das Sichdurchdringen der Dinge und stellt die dynamisch am stärksten ergriffenen Teile dar, die Seelenzustände und Gleichzeitigkeit der Motive. Um diese Empfindungen rein aufzufassen, muß die intellektuelle Kultur vergessen werden; man steht am Beginn einer neuen Empfindsamkeit. Die Flecken, Linien und Farbfelder sind durch die Wirklichkeit und eine innere rhythmische Mathematik bedingt; man gibt die „Funktionskomponenten“ zwischen äußerer konkreter Szene und innerer abstrakter Ergriffenheit.

Boccioni formulierte zu Beginn des Jahres 1912 die plastische Auffassung der Futuristen. Man will in der Skulptur die „Ambiance“ (Umwelt) mitgestalten.

Der impressionistische Einfluß hat die geschlossene Form gesprengt (Einfluß Rodins und Rossos); die Skulptur ist Schnittpunkt des sichtbar plastischen und des innerplastischen Unendlichen. Die schöpferische Intuition ist nicht an abschildernde Völligkeit gebunden; man hatte bei den Kubisten das Abbrechen der Motivteile und deren freie Ordnung erlernt; ungefähr wie Marinetti die lateinische Prosodie mit Hilfe des „Vers libre“ auflöste. Boccioni fordert „völlige Vernichtung der geschlossenen Linie oder Masse. Öffnen wir die Gestalt wie ein Fenster, und fassen wir sie in das Milieu, in dem sie lebt“.

Man erinnert sich hier der Auflösung der literarischen Figur in dynamische Komplexe; ein Durchdringen der Sensationsteile zu reicherem, bewegtem Komplex wird versucht. In die schöpferische Schau stürzt leidenschaftlich die ganze Welt. Man baut die Atmosphäre als Raummittel in die Skulptur. Jeder Stoff, alle technischen Mittel, Kreide, Lampen, Draht, Glas, Zelluloid usw., können verwandt werden, um den Reichtum der sich kreuzenden Flächen darzustellen. Zuckende Kraftlinien, vor allem schnittige Diagonalen, vernichten das Statische; das Ganze oder Teile der Plastik können maschinell bewegt werden, damit lebendige Wirkung gesteigert werde. Ein Gefäß bildet man aus gläsernen Halbkreisen, um das Atmosphärische zu fangen und zu formen. Die Objekte sind unendlich dank ihrer dynamischen Ausstrahlungen, sie durchdringen sich, und der Betrachter ist inmitten des leidenschaftlichen Ablaufs gestellt. Jedes Objekt ist Effekt aller Ursachen, auf die mit Choks, Zuneigung, Haß usw. reagiert wird. Die neue Form ist Ergebnis eines neuen Objekts; von dessen Kern gehe man aus und schaffe das bewegte Spiel der atmosphärischen Flächen, welche die Dinge kreuzen und verbinden („physischer Transzendentalismus“).

Bild und Form der Futuristen entstehen aus Handlung und verbleiben im Strom erlebnishaften Sehens und Vorstellens. Wir kennen dies dynamische Erfassen des Bildraums vom Kubismus her; Delaunay hatte es anekdotisch beschreibend verwertet (Abb. 338, 339; Tafel XII); er brachte das neue Sujet. Die Futuristen scheidet, daß sie weniger um des Formalen willen, sondern, um sich aus versteinelter Überlieferung zu retten, eklektisch zu gegebenen Mitteln griffen und ihre Haltung literarisch und durch vulgäre Philosopheme begründeten. Pragmatistische Malerei wird betrieben, die im Jamesschen „Seelenstrom“ ihre farbigen Blasen wirft. Bilder und Kundgebungen scheinen oft die vageren Kapitel Bergsonscher Bücher zu illustrieren. Das Durchdringen von visuellem Moment und Erinnern, von Raum und dynamischer Funktion beherrschte ja den besten Teil neuer Malerei vor dem Futurismus; denn man darf behaupten, daß die Künstler, soweit sie nicht heillos merkantilisiert waren, vor den wissenschaftlichen, den physikalischen Formulierungen den dynamischen Bildraum geschaffen hatten. Doch eines entscheidet gegen die futuristischen Malereien: daß in ihnen diese Entdeckung weniger bildgemäß als literarisch assoziativ verwertet wurde. Die futuristische Gleichzeitigkeit beschreibt anekdotisch; man malte eine genrehafte Dynamik; die Gartenlaube ist nach links verlegt, und wegen des Platzwechsels benimmt man sich spießig lehrhaft, kommißhaft

anmaßend. Man hat den impressionistischen Moment durch Erinnerung zu dynamischer Gleichzeitigkeit der Vorstellung geweitet, doch der formale Gegenwert war nicht gefunden. Malerisch blieb man Impressionist; im meisten gab man gedanklich und gegenständlich verbundene Naturalismen, denen ein unbestimmt kindliches Beiwerk von Mathematik beigemischt wurde; formal widersprechende Mittel werden irgendwoher genommen und verbunden. Das geometrisch Zahlenmäßige sollte dieser rasch zusammenfallenden Moderne die Rückkehr zum Klassizismus und zur Proportionslehre der Alten vorbereiten.

Unter den futuristischen Malern traten Boccioni, Carrà und Severini hervor. Man erinnert sich an das „Lachen“ von Boccioni (Abb. 342): das Gelächter einer Dicken zerwirbelt und stülpt ein Restaurant. Carrà zeigt im „Begräbnis des Anarchisten Galli“ (Tafel XIII) den Kampf zwischen Proletariern und Militär. Das Bild ist von Lanzen, Stöcken — energetischen Kraftlinien — durchquert, Ballungen von Energie umfunkeln die Masse. Severini trat mit dem „Pan-Pan im Monico“ (Abb. 343), der „Ruhelosen Tänzerin“, der „Modistin“ und dem „Porträt Marinettis“ hervor. Die Tänzerin ist in verschiedenen Stadien analysiert, farbenzerlegende Technik verbindet diese.

Die Futuristen nannten sich Primitive; eine Primitivität jedoch, die durchaus cerebral war. Man kam nicht von einer eigentlich malerischen Konzeption her, sondern vor allem von populär-philosophischen Sätzen und stieg ins Atelier über eine bereits abgeleitete Literatur hinweg. Diese Primitivität schließt kritisch ablehnendes Weglassen ein; man vereinfachte verstandesgemäß.

Die Futuristen, und nicht allein sie, hatten das Mathematische der Künste hervorgehoben, die jungen Italiener taten dies zunächst aus aktuellen Gründen; von französischen Vorbildern wurde man hierzu getrieben; der Futurismus war, wiewohl Temperament und Pathos italienisch dröhnten, europäisches Erzeugnis, und durch ihn schloß sich das bisher provinzielle Italien der europäischen Moderne an. Cézanne schließt den Beginn heutiger Revolte und heutigen Versuchs zum Klassischen ein. Impressionistisch hatte er beim farbigen Aufbau aus Farbflächen begonnen und gelangte, um sie zur Form zu zwingen, mehr triebhaft-intuitiv zur Geometrie der Grundformen. Die Kubisten schufen aus solchem Antrieb eine neue Gesamtsicht, welche die abgenutzte Körperperspektive zu verdrängen geeignet scheint, da sie räumlich Reicherer bewältigt.

Im Futurismus hatte man leidenschaftlich gegen totes Jetzt und museale Vergangenheit gekämpft, optisch Zwingendes ist jedoch nicht durch ein Programm bewältigt. Woran sich halten? Zögernd erkannte man, daß jene abgelehnte Kunst der Alten Elemente von platonischer Dauer enthielt, deren Anwendung von neuem zu erlernen sei; daß man das malerische Universum mit Hilfe der ewig geltenden Zahl und geistiger Gesetze von neuem darzustellen habe. Die Ästhetik ruhe auf den Gesetzen des Platon und Pythagoras; die Bilder seien nach den mathematischen Regeln, nach denen sich der Gang des Universums vollziehe, zu schaffen; die Kunst gewinne kraft der mathematischen Gesetze des Kosmos Grundlage und Geltung, wie auch der menschliche

Körper durch Zahl und Proportion dem Gesamt eingefügt sei. In den gleichartig geregelten Beziehungen von Farb- und Tonschwingungen sei die Verwandtschaft zwischen Malerei und Musik gegründet. Die Anarchie heutiger Epoche in Künsten und Leben entspringe einer ungenügenden mathematischen Kultur.

Gemälde sind zu bauen nach der gleichen Methode und mit den gleichen Mitteln, die Architekt und Ingenieur anwenden; denn die Architektur ist eine mathematische Wissenschaft und Anwendung ewig geltender Zahlenbeziehungen. Hier spürt man den beginnenden Konstruktivismus; in Rußland ist er Mittel der ausschaltenden Revolte, hier die Kette zur Geschichte; bei Severini tritt Italienität deutlich hervor, waren es doch die Meister der Renaissance, die Giotto, Lionardo, Alberti, welche die vergessenen Regeln der Griechen von neuem zu entdecken glaubten. Mit diesen objektiven Gesetzen wird man „den Abgrund von Heute“, die Zeit des Subjektiv-Individuellen, beenden. Das Allgemeingültige des bewußten Konstruktivismus wird angemeldet. Die Zahl ist das Mittel, der Anarchie des Sensuellen zu entgehen; die Überlieferung, die geschichtliche Einheit beruhen auf der Zahl und der mathematischen Beziehung, diese verbinden uns den Alten, kraft ihrer bestehen wir im All, und furchtlos möge man dem Vorbild der Meister folgen. Durch die Zahl ordnet man die Natur der Bildharmonie ein, die durch Instinkt, Sensation oder Nachahmung nie erreicht wird. Der heute befolgte Arbeitsweg ist zu kurz — man walzt allzu rasch die Konzeption aus und malt ins Genialisch-Leere und -Ungewisse oder bietet Skizzen statt Bilder aus. Die Zahl gewährt die Möglichkeit, Kunst aller anderen geistigen Tätigkeit zu verbinden und sie aus romantisch bodenloser Isoliertheit zu lösen; der eigentliche Antrieb des heutigen Zerstörens sei — mehr oder weniger bewußt — der Wunsch, zu den großen Gesetzen der Kunst zurückzufinden.

Das Mathematische wird der farbigen Übersetzung der Fauves entgegengestellt; die Farbe sei das stets wankende Ungewisse. Ausgang alles Bildens ist die Proportion. In den alten Bildern, den Architekturen der Griechen, Vitruvs und der Gotiker findet man stets ein Grundverhältnis: den goldenen Schnitt. Durch die gesetzmäßig stete Beziehung aller Teile und seine ungemeine Variabilität gewährt er Harmonie und die Möglichkeit, durch Abwandeln und Verschieben der Proportionen das gesetzmäßig Gewollte zu verbergen. Komposition und Form werden durch den stetigen Rhythmus numerischer Beziehungen geschaffen. Von der Erkenntnis aus, daß Mathematik alles durchdringe, gelangt man wieder zur Perspektive, deren Gesetze kaum einer kennt, und die sich heute „leblos im Zustand einer Mumie“ befindet.

Severini unterläßt, in hingebender, lehrgetreuer Nachfolge der Alten befangen, zu fragen, ob die perspektivische Ansicht den heutigen optischen Bedürfnissen, einer erweiterten Raumvorstellung, noch genüge. Das perspektivische Bild verarbeitet vielleicht zu wenig Ansichtserlebnisse und gewährt eine unzureichende Differenzierung der flächigen Deutung des Volumens. Die Per-

spektive ist das Ergebnis statischen Erfassens, in dem Bewegung als Größenunterschied gedeutet wird, während die alte perspektivische Ansicht zur dynamisch subjektiven Raumbildung nicht genügt, da sie die subjektiv-visuellen Erinnerungsmomente nicht berücksichtigt. Das konventionell Mathematische wird als starrer Zweck gesetzt, während es vielleicht ein außerordentlicher Grenzfall ist, in dem sich Imagination und Erfahrung überraschend nähern, und den man verallgemeinern möchte, um der Unruhe der Fragmente endlich zu entgehen. Es ist begreiflich, daß Severini, damit das Subjektive überwunden werde, die ordnende gemeinsame Kraft der Zahl beschwört und die Kunst in die Gewißheit des Rechnens einspannen will. Zahl und Harmonie, Bildeinheit und Zahlenverwandtschaft gelten ihm gleich. Diese Größen werden undynamisch begriffen. Das Intensive, der farbige Akzent, wird vernachlässigt; er wird dem Liniengefüge als grobe Sensation untergeordnet. Der Platoniker Severini wertet die Farbe als grob wankenden Ausdruck der Wandelwelt und nutzt sie als dienende Begleiterin gebieterisch bauender Linienführung. Der Farbfleck gewähre nur empfindsam ungefähren Eindruck, die Linie hingegen deutliche Erkenntnis des Körpers. Die Farbe führt zur Formzertrümmerung, da sie die Körper ins Relative, Schwankende verflattert, während die Linie eine bleibend vorgestellte Form verbürgt; so gewinnt die Farbe nur Geltung, wenn sie vom Geometrischen beherrscht wird; man ordne sie, von den komplementären Gegensätzen und der Tonfolge ausgehend, gemäß den Längen farbiger Schwingung; hier wird die Verwandtschaft zwischen Malerei und Musik offenbar. Severini weist nun auf einen häufigen Fehler der neueren Bildwerke; er bemerkt, daß man aus Überbewertung farbiger Sensation eine oft allzu einfache Linienführung verwende, langweilige Gerade, eintönig wiederholte Winkel. Delacroix und Seurat haben vor allem die farbigen Beziehungen erforscht und die wissenschaftlichen Ergebnisse der Rood, Helmholtz und Chevreuil zur Verfestigung der Farbe genutzt. Dank der Wissenschaft entfernt man sich immer weiter vom grob zufälligen Erlebnis; Instinkt und Sensibilität (Ahnung und Eindruck) werden untergeordnet und dienen als niedere Mittel auf dem Weg zahlenmäßiger Formerkenntnis. Hier ist die Zahl das Werkzeug zu gültiger Verselbständigung des Kunstwerks; die Zahl, die unerschütterbar gelte, begrenzt die Erfindung; diese ist nur grob ahnender Beginn, der in langer Forschung zu wohlproportionierter Geometrie ausgebaut wird.

Der Versuch, das Qualitative und Intensive der Kunst auf numerische Beziehungen zurückzuführen, reicht in die Zeit mythischer Wissenschaft zurück, zu intuitiv ahnender, symbolischer Mathematik. Severini reagiert gegen den Subjektivismus der Zeit mit einem etwas hilflosen Fetischismus der Wissenschaft, welcher der Laie oft unerhörte Wunder zumutet. Seine Geometrie ist aus altem Material gewonnen und geeignet, das schöpferisch Neue zu verneinen, wenn nicht zu behindern. Severini gründet seine Untersuchungen auf mythisch altes Wissensgut, statt daß er aus neuer Anschauung zu abgewandeltem Gesetz dringt.

Die Zahlenromantik der Futuristen soll zu konstruktiver Wissenschaft bestimmt werden, die instinktive Theorie der kosmischen Kraftlinie wird Proportionslehre. Hat man in der Jugend die Geschichte als das Tödliche gescholten, so soll jetzt eine gültige Überlieferung die verwirrte Moderne retten. Das Alte ist durch seine mathematische, ewig geltende Methode gerechtfertigt. Man will dem Zufall des Gelingens entgehen; Kunst gehorcht den gleichen, steten Gesetzen der Zahl wie die Wissenschaft, der Zahl, nach der Atome und Sterne schwingen. Man beschwört das weniger wissenschaftliche als mythische Weltbild der Pythagoras und Platon, wobei man vernachlässigt, daß deren Geometrie mythologisch-symbolhaftem Denken eingebettet war. Severini anerkennt anscheinend in keiner Weise die Geisteswissenschaften, in denen die qualitativen Komplexe synthetische Einheiten bilden; er glaubt, die Zahl sei das metaphysische, gesetzmäßige Substrat alles Sichereignens und Tuns. Die Komposition werde Stück für Stück aus konstruierten Teilen zusammengesetzt wie eine Maschine; die futuristische Aktualität verklingt archaisierend. Um jeden Preis will man Subjektivismus und heidnische Sensualität beenden. Linie und „Form“ gelten; die Farbe hingegen sei ein sinnlich-destruktives Mittel. Wissenschaftlich ist sie zu stufen gleich den Schwingungen der Töne. Jedoch schon in der Bestimmung der Grundfarben differieren die Theoretiker.

Die Figuren werden mit Hilfe der alten Perspektive in den Bildraum gesetzt; man fragt nicht, ob sie noch unverbraucht ist, noch einer dynamischen Anschauung genügt. Die euklidische Geometrie gilt geradezu als klassische Metaphysik: sie sei Grundlage aller Form. Der Kubismus sei ein allzu instinktives Schauen; man müsse die Perspektive, die nach mathematischer Regel konstruiert ist, von neuem beleben, damit man statt eines instinktiven, fast zufälligen Bildes gesetzliche Gestalt gewinne. Es scheint, als setze man tastenden Zufall und subjektive Lösung einander gleich. Solche Liebe zur Perspektive beweist Absicht zu einer Art von konstruktivem Realismus; man sucht eine Gesetzmäßigkeit, die eine geschichtlich konvenable Darstellung allgemein gesehener Natur gestattet; man beschränkt die aufrührerische Imagination und zwingt sie rechnerisch in das Museum zurück. Nichts — oder kaum — Neues gäbe es in der Kunst; ihr bleibendes Geschick sei mathematisch festgelegt. Es bezeichnet diese nachahmende Philologie, daß ihr eine neue Raumanschauung nichts gilt und nicht an den Gesetzen gerührt werden darf, wiewohl diese absterben, wenn sie neuer Erfahrung nicht mehr genügen. Hier zeigt sich die Begrenztheit Severinis, der seine Formeln an neuer Optik nicht zu versuchen wagt.

Kunst und Wissenschaft müßten, ihrer Art nach verwandt, durch gemeinsame Zahlgesetze verbunden und somit in das gesetzmäßige Getriebe des Kosmos verflochten werden.

Das Problem der sogenannten unendlichen Variabilität der Zahl wird leider nicht berührt; ebenso nicht überlegt, ob die Konstruktion mitunter nicht nachträglich dem Erfundenen eingefügt wird. Der Künstler rekonstruiert im Werk das Universum nach den Gesetzen, die dieses beherrschen. Durch Zahl und

Perspektive stelle man Wirkliches dar, wie es ist, nicht wie es erscheine; als gäbe es ein objektiv transzendentes Wirkliches. Überall lächelt eine recht primitive mythologische Metaphysik in dieser Doktrin. Ein Neues gibt es nicht; die Gesetze gehören einem unwandelbaren, transzendenten Bezirk an. Die Verteilung der Farbintensitäten beruhe auf bekannten arithmetischen Folgen, die wiederum in der Akustik vorgefunden werden.

Severini betrachtet das Bild kaum als geschlossene Gestalteinheit. Die „*Conception intérieure*“, die doch das Bildganze schafft, gilt ihm gering; wiewohl gerade sie, damit diese Theorie nicht Maskerade sei, aus bewußten, mathematischen Elementen entstehen müßte, wenn diese das Schöpferische bergen und nicht nachträgliche Gruppierung sind. Ebensowenig setzt sich Severini mit dem Entscheidenden, dem Raumwert der Formelemente, auseinander. Nur an primitiv theoretischen Figuren, die kaum ein Bild ergeben, versucht man die Beweisführung; also nirgends wird wissenschaftliche Synthese betrieben, sondern eher populäre Tautologie. Die behauptete Hypothese wird als unbezweifeltes Axiom gesetzt; damit ist der wissenschaftliche Wert dieser Untersuchung gemindert. Mathematische Größen sind dermaßen variabel, daß sie überall auffindbar sind, wenn, wie im Gemälde, genaue mathematische Ausgangspunkte für Messungen nicht gegeben sind. Wir kennen leider noch nicht die Gesetze solch komplexformaler Vorgänge, ihren genügenden mathematischen Ausdruck — vorausgesetzt, solcher ist auffindbar. Gewiß, immer wieder wird man wünschen, dem Irrationalen zu entfliehen; vielleicht aber beruht Kunst trotz allem auf einer qualitativen Typik, die wir noch nicht zu bestimmen vermögen. Severini betreibt eine Art axiomatischer geometrischer Morphologie. Der Futurist ist in den Begriffsrealismus der Scholastik zurückgefallen. Ermüdet sinkt man in museale Formalismen zurück; Vermächtnisse, verdünntes Rezept, einer einst lebendigen Umwelt entrissen, haben gesiegt.

Konstruiert Severini wissenschaftlich, so dringen die mathematischen Figuren des Giorgio de Chirico aus einer intuitiven Traumwelt (Abb. 348, 349, 351, 352). Statt des Gesetzes treibt hier eine grotesk somnambule Astrologie. Romantisch ironisierend stellt Chirico seine phantastische Mathematik gegen die Wirklichkeit. Mathematik — eine Kraft des Träumens. Aus dem Vielklang der Zivilisationen bricht somnambules Gesicht hervor; allerdings eher Kombination, denn Schöpfung, da seine Formen in klassizistischen Gleisen rollen. Konstruktiver Traum taucht empor, den alter Zahlenmythus, astrologische Alphabete voll geheimnisvoller Moralität bannen. Eine Alchimie, in welcher der Inhalt magisch grotesk starrt, deren formaler Ausdruck professoral klassizistisch doziert wird; ein „*Simultané*“ romantischer Gegensätze, gehalten durch alte Mittel, wird ersonnen.

Dreieck, Würfel usw. gelten Chirico als Zeichen mythischen Wissens; durch solch metaphysisches Alphabet finden wir die Rückkehr zu mystischem Schaffen, primitiver Antike und schauender Meditation. Diese Symbolik zwingt zur Reaktion gegen die „materielle Sinnlichkeit“ des Impressionismus, und solche

Erforschung des Ungemeinen läßt den demokratischen Luminarismus verwerfen. Aus der Courbetschen Welt des bürgerlichen, unwissenden Naturalismus zieht man in die „Hölle der Verlassenheit“. Eine etwas allegorische Welt. Dem Künstler bedeuten die Dinge Formen, dem gefühlsam Nachdenklichen gelten Motive nur als Zeichen empfindsamer Spekulation; in beiden Fällen sucht Trauer nach den verlorenen Paradiesen.

Chiricos Kompositionen entstehen aus einer deutenden Symbolik, welche die Motive jenseits des allgemeinen Begreifens wertet. Die Bildabsicht wird aus dem Visuellen in einen reflektiv empfindsamen Sinn jenseits des Sichtbaren verlegt; die Form wird durch Zeichenhaftigkeit bestimmt, die Dinge durch geheime Symbolik deformiert oder verwandelt. Das Schöpferische soll diesem Maler aus dem Dichterischen emporsteigen. Man nähert sich dem Expressionismus, den gedichteten Allegorien Böcklins. Motive und Gegenstände werden eher durch Bedeutung als durch visuelles Schauen verbunden und einander entgegengestellt. Der Gemeinsinn, die landläufige Verständigung, wird zugunsten subjektiver Zeichen verlassen; statt des mechanisiert organischen Wort- und Sehverstehens setzt man eine außerordentliche Metaphorik. Man entwickelt das Bild durch das Dichterische. Archaisierend-Klassizistisches kreuzt sich in Chiricos Gesichtern mit Modern-Konstruktivem, Zeus umarmt ein Mannequin, und die Maschinenfigur kündigt heraklidische Trauer. Die Reaktion Chiricos wie seine nicht allzu große Originalität liegen nicht nur in nachahmender Fortführung alter Figur und Bildschemen (Abb. 350), sondern auch in der Rückkehr zur Allegorie; man versucht eine Mythologie des Jetzt; das Sichtbare ist Mittel und Weg zu Sinn und Gefühl. Das Gewicht der Dinge und Formen ist in Sinngebung gesunken; metaphysische Kunst; mythischer Archaismus.

Nennen wir noch Carlo Carrà (Abb. 346, 347; Tafel XIII), der ähnlich wie Severini vom Futurismus in die italienisch-klassische Tradition wuchs. Der frühere Zerstörer bekämpft die Kunstrevolution und nennt Erbsünde der Zeit, daß man bewußt eine neue Form finden will. Jedem neuen Ismus zieht er reuige Rückkehr zur alten Malerei und erprobten Disziplin vor. Aus lärmender Polemik des Futurismus flieht man in betrachtende Einsamkeit und will die primitive Strenge der alten Meister wiedergewinnen. Carrà reagierte vom Futurismus zu genauer geometrischer Konstruktion; wie Chirico gibt er den gebauten Mannequin. Später dringt in sein Werk immer stärker das Frühitalienische, während Chirico vom Quattrocento beeinflusst wird. Allerdings wirken diese klassizistischen Teilformen innerhalb einer romantischen, doch modernen Gesamtkonzeption geradezu als groteske oder gegensätzliche Mittel. Zweifellos ist dieser bewußte künstlerische Klassizismus ein Zeichen des heutigen europäischen Nationalismus, der sich künstlerisch als bewußter Archaismus auswirkt.

Die Umkehr von revolutionärer Zerstörung zur Überlieferung durchdringt den romanischen Kunstbezirk; in Deutschland ist eine solche Umkehr, deren Symptome man auch dort wahrnehmen kann, erheblich schwerer, da kaum

eine national klassische Tradition lebendig wirkt. Doch werden gleiche Versuche auch hier immer sichtbarer.

Die Generation dieser Maler suchte eine gesetzmäßig struktive Kunst und fand — verständliches Ergebnis der Anarchie — zunächst als Träger möglicher Bildgültigkeit das Subjekt, dessen Tätigkeit von erleidender Impression zu aktiverer Schöpfung erweitert wurde. Gegen kultivierte Sensation stellte man deduktiv aktive Anschauung, in welcher die bewußt gewordene Willkür des Künstlers überwiegt, die subjektive Dynamik, die den impressionistischen Zeitausschnitt erweitert und vorher erstarrte Anschauungsteile zum Schwingen bringt. Der vorläufigen Sensation des Impressionisten sollte eine Anschauung entgegengesetzt werden, die den Künstler vom Wirklichen und der vereinzelter Struktur der Dinge unabhängig macht. Hierin liegt die isolierende, subjektive Gewaltsamkeit dieser Künstler, die aber das Subjektive zu umfassend geglichener Gesamtanschauung bilden; gleichzeitig isoliert man sich von stupider rentenmäßiger Sicherheit der beschreibenden Einzelerfahrung, man spürt Wagnis, freischwebendes Experiment über den Dingen und die Isoliertheit einer unbekümmerten Willkür; denn nichts ist so willkürlich wie Gesetz und deduktive Einstellung; dies trotz aller Mathematik, deren Anwendung im Ästhetischen jeder Deutung unterliegt; die Isoliertheit reagiert ab in eine systematische Einstellung, die Experimente erzwingt und gleichzeitig Gruppe gegen Gruppe stellt, das Bild gegen sonstiges Erfahren setzt und den Künstler vom Bürger gänzlich abschließt.

Diese Jungen glaubten Neues gefunden zu haben. Vor allem die Italiener, die recht verspätet die Treppen der Museen verlassen hatten. Der Franzose band sein Neues stets rasch in den steten Ablauf seiner Geschichte. Mit der Isoliertheit kam der Zweifel; lehnte man die gemeine Erfahrung ab, so entdeckte man allmählich anderes: die Geschichte formaler Bilderfahrung. Besaß das Bild eine formale Wahrheit, so war vielleicht alles, was von Entwicklung behauptet wurde, euphemistischer, biologisch gefälschter Humbug, und die Wahrheit blieb in diesen alten Bildern verwahrt, gegen welche man polemisiert hatte. Vom System, vom Deduktiven, war es nur ein Geringes bis zum Platonismus. War das Bild vom Natureindruck fast unabhängig, gab es gültige Anschauung, so war es den an sich Zweifelnden ein leichtes, die dauernde Geltung des Schauens gegenüber dem zeitlich modifizierten Gegenstand geschichtlich zu verfolgen, und die Revolutionäre fanden im Aufruhr die herrische Geltung des Klassischen. Von geistiger Kunst war man zur gebildeten gelangt; von deduktiver Revolte zur Akademie.

Die tatsächlich erfindenden Künstler mußte eines erschrecken: die Nachfolge. Aufgabe der Nachfahren wäre es gewesen, die gefundene Anschauung vielfältig gestuft mit Individualisierung und nuancierter Erfahrung zu erfüllen und zu beleben. Doch nur kleinäffische Schüler folgten. Eine hinreichend breite, nicht nur modisch schablonisierte Verarbeitung der Funde blieb zunächst aus.

Der deutsche Impressionismus war mehr auf Beschreiben eingestellt als der französische; er scheint stärker durch einen sentimental Naturalismus gebunden zu sein, technisch zufälliger und zaghafter. Dies ist durch die stärkere Künstlerschaft der französischen Impressionisten begründet, die in erheblicherer technischer Ordnung arbeiteten und somit den Nachfolgern eine Methode hinterließen, die nicht nur dem Format nach gesteigert werden konnte. Bei den Franzosen war die Wirklichkeitsbetonung unwichtiger; vor allem trat die Frage einer technisch und formal entwicklungsfähigen Ordnung hervor. Die Deutschen blieben weit enger an die Beschreibung des Motivs gebunden; Licht war bei den Franzosen ein technischer Leiter. Bei den Deutschen überwog noch die naturalistische Absicht, der beschreibende Auftrieb; man bekämpfte das Poetische Böcklins und die Historienmalerei. Wirklichkeit war nun Entschluß, und in ihrer Analyse traf man sich mit der Naturwissenschaft und positivistischer Philosophie. Man glaubte der „Tatsache“ und bezweifelte das Erfundene als „Nichtwirkliches“. Jede Lösung ist nur durch Einseitigkeit möglich; jede Methode schließt viele Erlebnisse aus, die später neuen, umso stärkeren Anspruch erheben. Das Geheimnis der Form ist der Mut zum Fragment, dessen behauptete Vollständigkeit im entschlossenen Verbergen des Nichtgelösten liegt, das später von neuem aufkommen will.

Einmal mußte wieder gefragt werden, ob die Eigenart des Erlebens nur von der Wirklichkeit abhängt, ob nicht Zentrum und Bedeutung unseres Tuns nach anderem Schwerpunkt strebe und menschlich Unmittelbareres als das Beschreiben der Wirklichkeit auffindbar sei.

Der französische Impressionist hatte in logischem Entwickeln der Optik und des Handwerks technischen Abstand vom Motiv gewonnen. Das geordnete Gewirke farbiger Flecke widersprach dem organischen Objektganzen, dies Betonen des Luminaristischen schaltete mitunter die vertrauten Gegenstandsmerkmale aus. Von dieser Distanzierung aus bildete man einen selbständigen Kolorismus, man wagte die willkürliche Zusammensetzung und Abkürzung der Dingmerkmale, beziehungsweise der bildhaften Vorstellung. Die Herkunft von impressionistisch-analytischer Technik haftete noch lange selbst dem Kubismus an.

Die jungen Deutschen waren anders eingestellt. Eine klare Überlieferung war kaum erkennbar; die Malerei war provinziell und landschaftlich geschieden. Die Technik eines Cézanne oder Monet war in Algier, Holland oder Venedig anwendbar; ihr Wert besteht geradezu in internationaler Brauchbarkeit. In Deutschland herrschten örtlich getrennte Gruppen und Schulen, die gegen-

einander um Führung und Einfluß kämpften. Die Süddeutschen hatten die Franzosen nach Deutschland gebracht — man denke an Leibl, den Freund Courbets, den jüngeren Feuerbach oder Spitzweg. Aber die Berliner besaßen rascheres Tempo, preußische Schneidigkeit, verbunden mit den Eigenschaften flinker Emporkömmlinge. In Berlin bildete sich der offizielle Impressionismus, der ohne die Sezession der Berliner kaum Schule gemacht hätte; den Führern folgten korrekte Malbeamte. Doch von einem wurde dies hochanständig Gelehrige robust durchbrochen: Corinth; unbändiges Temperament fegte zwischen friedsam gepflegten Schularbeiten. Schon Liebermann hatte durch nordisch Kahles, Unfarbiges seinen Bildern besondere Landschaft und Menschlichkeit eingearbeitet. Bei Corinth wurde dies Moment — zunächst bei wüster Vergröberung des Technischen — verstärkt. Daneben stand Munch, der wie kaum ein anderer die Maler, die sich auf der „Brücke“ begegneten, beeinflusste. Eine sonderbare Situation: kaum war eine Technik gefunden, wurde sie von Individuum und Ausdruck überrannt. Corinth hatte in dem Hinhauen der Farbflecke etwas gefunden: das Drama, Tempo; Dinge waren Vorgänge, auch im technischen Sinn, die in der Einheit des Ausdrucks gesammelt wurden. Man wählte Motive, an denen man sein empfindsames Drama abspielte. Dinge wurden durch ein Temperament gesehen; das Temperament, ein instinktives Stürmen, bestimmte nun Dinge und Darstellung; das Subjektive fuhr erregt auf. Man wird technisch freier — kaum im Koloristischen, doch in der Pinselführung, die Tempo und Erregtheit des Künstlers deutlich übersetzt; man ist rhythmisch persönlicher. Die technische Freiheit dem Objekt gegenüber, die Monet, Cézanne und Seurat logisch entwickelten, haben die rasch konservativen, formal ärmlichen Berliner nie gewonnen. Im Gegensatz zur plauschigen Motivgeschwätzigkeit der Münchner hatte man sich im Norden zu simplem Sujet entschieden. Der Geist des beispielhaften Fontane beherrscht etwa diese Malerei. Die nüchtern positive Armut der Berliner — wie war man gegen „Erfinden“ naturalisierend gestellt! — mochte eine Reaktion beschleunigen; allzulange konnten diese korrekten Kunstbeamten, die aus preußischem Pflichtgefühl Farbenfreude versuchten, nicht genügen. Tatsächlich: man vergrößerte und vulgarisierte die Franzosen, deren subtile technische Freiheit von anständig-nüchternen Nordländern kaum begriffen war. Was blieb, waren der scharfe Liebermann, holländisch-berlinisch orientiert, und der stürmisch-halbromantische Corinth. Das Gros verabscheute mit Recht Dinge wie Erfinden, Neubilden von Wirklichem; denn solche Dinge hätten ihnen schlecht gestanden. Malend schwächte, vulgarisierte und vergraute man die Farben der Pariser, deren weite Kühnheit kaum begriffen wurde, saß ehrbar vor dem Motiv und gehörte einer geschätzten Künstlervereinigung an.

Der Ablauf der jungen Kunst ist durch die Auslösung unmittelbarer Subjektivität bestimmt. Dies Bestreben ist europäisch, wird aber nach Landschaft und Menschenart geschieden. Der Romane eilt über selbstisches Schalten zu vernünftiger Übereinkunft und ordnet sich dem geschichtlichen Bezug ein; der

Russe zerstört um der Offenbarung nackten Absolutismus willen das Motiv, meidet Gegebenes und vernichtet das Individuale in kollektiver Mathematik.

Der Deutsche behauptet zwischen Romanen und Slawen eine Mittelstellung. Die Geschichte dieser Kunstprovinzen scheidet sich national, wenn auch eine jede durch theoretische Verallgemeinerung einzige Gültigkeit und Macht anstrebt. Der Deutsche mag in Paris manches lernen, aber es ist Unfug, wenn nachahmende heimgekehrte Schüler einem Volke fremdes Klischee zumuten. Die theoretische Formulierung einer Kunst beweist kaum ihre allgemeine Gültigkeit, da die Theorie und ihr Wahrheitsgehalt subjektiv begrenzt sind; Witz aller Theorie ist schließlich, ob sie paßt. Vorläufig scheint eine mathematisch objektive Lehre von den Bildern noch im Ungewissen zu hängen.

Bei den Deutschen eilte man wie bei den anderen vom Beschreiben weg und stellte die aktiven Kräfte des Sehens hervor; zunächst gab man wohl Steigerung, von ihr aus versuchte man bewußt freies Bilderzeugen, bis man zum Erfinden neuer Bildgegenstände vorstieß. Farbe und Zeichnung waren nicht mehr an passiv folgsame Beschreibung gebunden, die Freiheit des Technischen, die von den Impressionisten erobert war, ließ unbefriedigt; man verspürte den Dualismus zwischen freierer Schöpfung und Sujet; was man an unmittelbarem Ausdruck gewann, verlor das Motiv an formdiktierender Wirkung. Gewiß ist dieses stets ein Teil des subjektiven Erlebens, doch ist entscheidend, welche Kraft ihm zugeteilt wird; ob es als Gestaltziel gilt oder als Mittel; ob durch Beobachten ein Abbild versucht oder frei ein Gesicht geformt wird. Die Naturvorstellung ist heute menschenfern verwissenschaftlicht, eine Übereinkunft, in welcher Willkür und Gesetz fast gleichbedeutend sind. Soweit die Künstler — vor allem waren es wissenschaftbetäubte Russen — jener folgten, ergab sich eine Zerstörung des üblichen Formens; man eilte ungehemmt auf ein „Abso-lutes“, zumal im Bilde das Vorläufige des Erkennens nicht hervortritt.

Man kann diese subjektive Einstellung Schwäche schelten und der Einbuße an Wirklichkeitsbeherrschung zeihen; doch faßt solch beobachtendes Sehen nur einen Teil der optischen Kräfte; denn diese müssen nicht notwendig durch ein äußeres Motiv erregt werden, es wirken die dem Subjekt innewohnenden Vorstellungen; und gerade diese erzwingen Bildformen; denn das Bild ist menschliches Mittel, flüchtige Dinge flächig zu verfesten — wobei selbst bei stärkster Nachahmung die Dinge wesentliche Eigenschaften zugunsten des nur optischen Bedeuten einbüßen; vorgestellte subjektive Erregung enthält Formen, da unmittelbar bildgemäß vorgestellt wird. Dies Vorstellen verarbeitet eingeordnete Erfahrung, die im Künstler eingebettete Natur, welche den subjektiven Kräften völliger angepaßt wurde. Dies Absondern von der Umwelt, das eine Abschwächung beobachtenden Dingerlebens ist, führt zur Subjektverstärkung. Bei solcher Subjektisolierung kann sich eine Typik des subjektiven Formens herausbilden, oder der Künstler trennt sich ungehemmt vom Draußen. Jedenfalls ist es unsinnig, die subjektive Einstellung des Mangels an sinnlicher Erfahrung zu bezichtigen; vielleicht fluten hier Ereignisse, dyna-

misch gesteigert, die nicht durch die Beobachtung diktierender Objekte gehemmt werden. Visionen, inhaltlich erfüllte Empfindung, sichtbar zu machen und die Gegenstände zu Zeichen von Empfindung zu gestalten, ist ungefähr Gegenstand der neudeutschen Malerei. Nicht das gegebene Objekt überdrängt den Maler, sondern er schafft einen frei empfundenen und erfundenen Formgegenstand, der, kaum gelöst vom Schöpfer und seiner Wertung, sinnlich unmittelbarer Signal menschlichen Vorgangs ist. Der Romane differenzierte den spezifischen Sehakt, eine bildformale Sinnlichkeit, die das Gegebene vielleicht zu einem Minimum verkürzte, aber kaum die Realität als solche ausschaltete. Der Deutsche fürchtet durch den Humor des Naturformalen entscheidendes Gefühl von Welt und Wirklichkeit zu mindern; er will gegen diese uns auferlegte Welt eine gefühlsam vorgestellte setzen, sein Begriff von Schöpfen will die formale Variante übertreffen; nicht diese genügt ihm, um sich als Schaffenden zu spüren, er will den ihm gemäßen Gegenstand über Formales hinaus erfinden. Man nannte solch seelische Verfassung oft mystisch oder religiös; doch kann man auch ein demütig nachahmendes Abbilden gegebener Welt ebenso als religiös deuten. Dies Schaffenwollen neuer Dinge weist etwas wie eifersüchtigen Wettbewerb mit Gott auf; im eigenen Werk sucht man die Freiheit vom Gegebenen, oder man will diesem ein Neues hinzufügen. All dies steht gegensätzlich zum Sichbescheiden des genügsam Abbildenden; man betont nun das anthropozentrisch Subjektive, bald aus pessimistischer Ablehnung der Natur, ein andermal aus optimistischer Idealität, die steigern und bereichern will. Man kennt dann die peinlichen Abwege kunstgewerblicher Prophetie, wobei lehrhaftes Ornament und ethisches Freibad, vegetarisches Lineament und lyrische Süßlichkeit zu programmhaftem Verein laden. Leicht mag sich verstandesmäßiges Überlegen dem subjektiven Bilden zumischen und zu sentimental-optischen Lehrsätzen leiten. Man spürt etwas wie Askese, die zu neuer Gegenstandserzeugung wie Objektzerstörung führen kann.

Ein Moment bestimmt diese Subjektivität: Distanzierung vom Gegebenen; Isolierung des Künstlers und somit eigenes Überbedeuten, da er vorgefundener Welt sich unterzuordnen ablehnt; man begreift sie als Mittelbares und begibt sich nun auf die Suche nach dem Adäquaten. Etwas wie Suche nach dem Absoluten, doch nicht im altmetaphysischen Sinn, sondern in dem des mit dem Subjekt sich deckenden Gegenstandserlebnisses. Die Dinge, die erfunden werden, sind irgendwie in der Disposition des Gegebenen vorhanden und ordnen sich den anderen Erlebnissen ein. Allmählich versteht man, daß wir Natur nur deuten können, indem wir die Formen — und mögen sie noch so „abstrakt“ sein — aus ihrem Vorrat wählen, eher deuten und variieren als erfinden; resigniert ordnet man sich dem Gegebenen ein und gleitet zu positivem Realismus. Vielleicht vermögen Glück, Begabung und geschichtliche Konstellation, daß man in ein Klassisches gerät, in welchem sich Subjektives und Natur in abgewogener Geglichenheit begegnen, so daß Harmonie und Vollendung, statt Gegensatz und Differenzierung, das Sehen bestimmen.

Als die Franzosen zum Subjektivismus vorstießen, stützten sie sich auf Überlieferung und stetiges Bilden. Bei den Deutschen dagegen vollzog sich dies plötzlicher, abrupter. Zusammenhänge mit dem Kolorismus der alten Deutschen, der Ausdruckskraft frühgotischer Werke wurden mit fraglichem Recht behauptet. Der Kolorismus der Jungen ist nicht beschreibend, gern versucht man komplementärfarbiges Ergänzen; das psychologisch beschreibende Detail weicht gebieterischem Ausdruck persönlichen Erfassens. Nicht psychologischen Ablauf will man schildern, sondern subjektives Ergebnis zur Dauer gestalten. Ein Bildgefüge wird vorgestellt; die Hemmungen unterbrechenden Beobachtens, wobei am Objekt das Bild kontrolliert wird, setzen aus; man hat nur eigene Erfindung zu klären; an Stelle des beobachteten Motivs, das zu technischer Verfeinerung lockt, tritt das vorgestellte Sujet. Der Künstler empfindet die gesehene Welt als persönliches Erlebnis und will die optische Struktur des Erlebenden herausstellen. Allerdings, in der Beschränkung auf unmittelbare Subjektivität liegt — bis reicheres Inventar erfunden ist — eine negative Einstellung zum abbildbaren Reichtum gegebener Welt. Es mögen etwas schematische Formen entstehen, und die subjektive Generation mag enttäuscht ins Realistische ausbiegen. Zunächst gewinnt man Freiheit und Unmittelbarkeit, die mit Einbuße an Gegebenem bezahlt wird. Vieles mag noch nicht reichere Bildforderung genügen, da die einen allzu gering variiertem Instinkt, andere subjektiven Theoremen vertrauen, oder die innerem Gesicht gemäße Technik wurde nicht gefunden. Die Analyse dieser Kunst dürfte besonders kompliziert sein, wenn dichtendes Beiwerk oder geschriener Enthusiasmus vermieden wird. Diese Bilder wirken wie Forderung: ich sehe so, sieh auch so! Dies Befehlende ist jeder Kunst eigen, hier wird jedoch solch Verlangen mit hartem Nachdruck gestellt, wozu den Bildern oft zwingende Formkraft fehlt; oft wird dem subjektiven Bild eine sehr persönliche Deutung entgegen, es mag wie der Beginn weitergeträumten Gedichts wirken. Oft wußte man poetischem Taumeln nicht zu widerstehen und entlieh diesen Bildern mythische Kosmogonie oder Philosopheme. Gewiß — jede Art zu sehen ist Schicksal, jedoch fragt es sich, ob der behauptete nachdenkliche oder begeisterte Exkurs noch eng genug mit den Bildern zusammenhängt, oder ob nur der Unproduktive am Geländer des Geschauten erregt weitertastet und man längst ausgetretene Löcher zu unerhörten Tiefen verschreit.

Man mag nicht verkennen, daß der Beginn dieser malenden Subjektivität nur engen Umkreis gewährte, und daß oft selbstische Willkür verspürt wird. Die Kräfte, denen sich der einzelne dienend einfügt, sind erloschen, und diese neuen Bilder besitzen nicht die Kraft bindender Symbole wie die Werke des gern berufenen Mittelalters, als Glaube und gesellschaftliches Gefüge das menschliche Tun zum Zeichen übergeordneter Mächte adelten und in allem Handeln ein geistiges, gültiges Gesetz wirkte. Diese jungen Bilder sind Zeichen von Menschen, die sich selbst wie Gesetze hinstellen und sich aus der Nuance des nur Individuellen lösen wollen; mitunter durch Theoreme.

Aus der Ablehnung des Schilderns geht zunächst eine primitive Haltung hervor, Entweltlichung; die Komplizierung durch das Motiv als gleichwertigen Partner fällt fort, man verfährt diktatorisch, zumal man beansprucht, in stärkerem Maß das Motiv zu erschaffen. Diese Künstler versuchen allgemeingültige Bildtypen, und ihr Streben nach typischer Gültigkeit verbindet sich oft primitiver Haltung. Man hat viele Arten der Primitive zu unterscheiden: die Primitive, die nur dem rückgewandten Betrachter primitiv erscheint, tatsächlich aber das Wirklichkeitsbild und seine Formen bereicherte, oder diese periodisch wiederkehrende Primitive, kraft deren man versucht, die Lasten formaler Erbschaft und einer kaum faßbaren Gegenwart zu verringern oder abzuschütteln. Eine solche Primitive kann Rückbildung und Verfall anzeigen; man beherrscht das Formrepertoire nicht mehr; ein überreiztes Reagieren begnügt sich mit einem formalen Minimum, da allzuleicht große Assoziationsreihen ausgelöst werden, die dann dem Bilde eingedichtet werden. Andererseits geben diese sparsamen Formen die Möglichkeit, ganze Vorstellungsreihen einzuschalten.

Die Schwäche solch wirklichkeitsferner Idyllik liegt darin, daß sie allzuvielen ausschließt und die Bildaufgabe gegenüber dem lebendig Gegenwärtigen allzusehr verengt.

Solche Primitive mag vielleicht noch von dem abkürzenden Verfahren der Impressionisten herrühren; hier kurzes Umreißen fliehenden Objektes, dort schnelles Greifen der prozeßhaften Vorstellung. Man stemmt sich dem fliehenden Zug inneren Erlebens entgegen, staut den Strom und schafft in wegdrängendem Intervall der Konzentration das Bild; neue Gesichte rufen, man genügt sich an der Struktur, die das Wesentliche subjektiven Vorstellens aussagt. Kurz und leidenschaftlich mögen die Beginne sein; noch nicht liegen die Erfahrungsvarianten der neuen Vorstellungen vor, die reichere Verbildlichung gewähren; man folgt primitiv und rasch eiligen Gesichtern. Dies Festhalten inneren Vorgangs, in dem die vertrauten Objekte kaum wirken, mag gewaltsam oder „abstrakt“ erscheinen, wiewohl unmittelbares Erleben darin enthalten ist und entscheidende Verteidigung des Menschen gegen die Flucht in den Tod in dauerndem Bilde versucht wird. Solcher Autismus entspricht menschlichem Verlangen, und hieraus rührt seine oft überzeugende Gültigkeit; einer subjektiv befehlenden Kunst werden kollektiv wirkende Kräfte gewährt. Diese Jungen sind oft von eigenem Erfinden überwältigt und vermögen es mitunter kaum zu kontrollieren. Man schalt ihr Theoretisieren, aber es dient zur Kontrolle der Eingebung; ein Suchen nach Allgemeingültigkeit, Einordnung des Persönlichen in objektive geistige Zusammenhänge, ist darin enthalten. Der Subjektive will sich durch das Theorem im nun veränderten Allgemeinen verankern; die oft zwangsläufig erfahrene Vision soll allgemein anwendbar werden. Theorien können geringere Begabungen vorwärtstreiben und schützen sie mitunter. Theoreme sind bewußt gewordene Überlieferung; wer hätte je den Alten ihr theoretisches Rüstzeug vorgeworfen, dessen Schaustellung man ehrfürchtig bestaunt. Denn gerade eine subjektiv eingestellte Kunst

kann von allgemeiner Bedeutung werden, da die Welt freiem menschlichen Willen angepaßt wird. Frage ist nur, wie weit man optisch ordnet und schafft, ob die Funde bestätigt, angepaßt und visuelles Gemeingut werden.

In der subjektiven Kunst sucht sich der Mensch gegen das Gegebene durch Absonderung zu behaupten und die Ichnähe des Werkes zu steigern. Der Gegenstand ist Signal menschlichen Empfindens, unmittelbar wird er bildflächlich vorgestellt. Die zweidimensionale Darstellung ist biologisch wichtig, da sie eine einfachere Orientierung gewährt und der Mensch in dreidimensionaler Körperhaftigkeit vielleicht eine gewisse eigene räumliche Überlegenheit empfindet. Ornamental umgleitet man das verwandelte Motiv, die Wirklichkeit verfliegt in subjektiver Schau oder wird hemmungsloser vom Künstler eingepaßt, dem das Bild als eigenes Gesicht gelten wird. Der Anlaß der visuellen Erregung wird weniger in das Motiv, stärker in den Sehenden verlegt; der äußere Motor wird auf ein Minimum beschränkt und als Vorstellung dem subjektiven Vorgang einbezogen. Im Bild bekämpft man das Gegebene, das den Menschen zum Objekt der Schöpfung zu verurteilen droht. Zu Beginn fühlt man sich noch nicht stark; später wagt man Ausschaltung des Wirklichen und freie Gegenstandserzeugung. In wachsender Isolierung ermutigt man sich zu freieren Gesichtern. Hemmung und Förderung durch das gegebene Motiv schwinden immer mehr, die neuen Gesichte wollen nun der widerstrebenden Welt eingebaut sein, die etwas höhnisch ihren Reichtum, der jegliche Form enthält, zeigt; dieser Formvorrat der Natur, der unserem Erinnern eingelagert ist, erleichtert ein Begreifen imaginativer Form und enthebt diese Werke völliger Isoliertheit; vor allem vertraut man der Gleichartigkeit inneren Erlebens. Doch man spürt abwehrend die Willkür und Begrenztheit des autistischen Bildes und erfährt, wie jedes Bild an der sich rächenden Natur rasch zum Fragment gerät und die Bilderregung nur ein winziger Teil der inneren Vorgänge ist; ein neues Sichfügen ins Gegebene, ein Vertrag, um dem Dualismus von Bild und Gegebenem zu entgehen, wird versucht. Diese Tendenz, nur den Menschen zu bejahen, alles nur als visionäre Funktion zu begreifen, scheitert zuletzt am Gegenspieler, der Natur.

In dieser subjektiven Kunst wird eines gepflegt: der Zwitter der Groteske, in welcher die Wirklichkeit tendenziös und ideologisch, vielleicht aus Überbetonung des Empfindens, ironisiert wird. Von hier wird sich eine reuevolle Reaktion zum Verismus leicht vollziehen, der zunächst in gedanklichen Momenten anhebt, wobei man allzuleicht ideologischer Gemeinplätzigkeit unterliegt oder irgendein orthodoxer Protestantismus den Künstler zum Richter oder Prediger beruft. Das starke Herausheben unmittelbar subjektiven Erfahrens mag in seiner zunächst negativen Einstellung zum Gegebenen gewalt-sam anmuten; man wollte hierin des öfteren etwas wie mystisches Schauen sehen, was Unsinn genug ist, da es gerade um eine Steigerung menschlichen Sichselbstfühlens, um starke einbildsame Aktivität und Gegenstandserzeugung geht. Dies subjektiv Lyrische der Heutigen mündet kaum in geistige Überein-

kunft; hierin zeigt sich seine schmale Grenze, und seine rasche Mechanisierung wird verständlich.

Dieser Trennung der dekorativ spezifischen Bildvorstellung und der organisch nützlichen Gegenstände entspricht die Literatur um 1905—1914. Etwas verspätet waren die Deutschen zur Abtrennung des sprachlichen Vorstellungsverbindens von den organischen Zusammenhängen gedrungen. Auf dem Strom geschichtlicher Dialektik wurde man von der sentimentalen Schilderung zu selbständigeren Wortbildern getrieben, deren Folge nicht durch Beschreiben, sondern durch symbolisierendes Verbinden übersetzter Vorstellungen und Empfindungen zustande kommt. Man trennte vom üblichen Erfahrungsverlauf bestimmte Vorstellungszentren ab, die mit der Schwingung des aktiven, in sich isolierten Menschen weiterrollten; wenn man oft das Wort „Kunstwollen“ gebrauchte, so zielte man wohl dunkel auf diese Einengung und Konzentration des Subjekts hin, die allerdings oft zwangsweise genug abläuft. Der Mensch spricht hier nicht, um zu schildern, sondern um die ihm gemäßen Verknüpfungen von Zeichen zu schaffen. Man ist vorwiegend lyrisch, und hierdurch war diese Literaturgeneration eingezirkt, deren Ironie und Groteske lyrisch klagten. Dies Auffangen des inneren, von außen nur mittelbar bestimmten Fließens drängt zu Rhythmus und Form, damit jenem ein Gesetz auferlegt werde. So gerät man leicht ins Formalistisch-Dekorative. Die Form soll vor dem Fluß innerer Dynamik retten, vor dem Zwang aufspringender Zeichen schützen. Es beweist die jämmerliche Schwäche menschlichen Schaffens, daß der Ausdruck des ihm eigensten Erfahrens — letzte schwache Akme — gegenüber der Masse „äußeren“ Erfahrens wie ein gefährdetes „Unwirkliches“ erscheint und die zu gleichgültiger Metapher gedemütigte Wirklichkeit die schmale Imagination — wenn sie nicht allgemeine Übereinkunft zu werden vermag — rächend niederkämpft. Hierin liegt die Ursache des Endes subjektiver Kunst und auch der jetzigen beschlossen, gern entzieht man sich konzentrierter Selbstverengung und entsteigt dem monologischen Kreis des Lyrischen.

Nun hatte Epoche begonnen; als wirklich Unmittelbares galt die Imagination; wahrer durch ihre Nähe zum Menschen. Dies Imaginäre, die Folge bildhafter Zeichen, trennte man ab und bewegte sich in der Folge der Bilder, deren freie Willkür entzückte und überraschte. Die Gesetzmäßigkeit organischen Ablaufs galt nicht mehr, der Freidichtende entschied; Wirklichkeit: eine langweilende Allegorie. Vision und Traum siegten. Man glaubte, in der Imagination den Kern des Geschehens zu fassen, ein spezifisch Menschliches, das zu freien Totalitäten verarbeitet werden könne, wobei man sich etwas eitel verbarg, daß jede Ganzheit und Form von Ermüdung infolge Höchstleistung bestimmt ist. Man hoffte dem Fragment zu entrinnen, indem man den imaginativen Gegenstand nach selbständigen Zusammenhängen baute, wobei der Vergleich zwischen Gedicht und gegebener Tatsache wegfiel. Das äußere Objekt — warum es in anderen Bezirken umschreiben, statt gänzlich in sich selbst zu tauchen und sein Ungekanntes in Zeichen emporzufördern, es durch Form und Folge

der Zeichen zu bezwingen; nun galt es, nicht die gewußten Dinge zu schildern, sondern letztbewußte Grenzvorgänge, fast Neues, in Licht und Rhythmus zu stellen. Das Imaginäre, das bisher von der „Wirklichkeit“ kompromittiert war, wurde als nächste, unmittelbare Realität gefaßt, und dies Erleben der Zeichenfolge war das Wichtige. Sehen, Hören, Schmecken, Fühlen, Denken verschmelzen sich mit Objekten zu Handlungseinheiten, die der üblichen Kausalität spotten. Die Gedichte geben eigengesetzliche, subjektiv freie Gegenstandserzeugung, die, wenn die Erfindung zu wenig selbständig arbeitet, das Außen-gegebene allerdings nur sentimental übersetzt und sich in der niederen Würdelosigkeit billiger Metapher spreizt. In der Dichtung wird nun das außen Wahrgenommene nur noch als abgetrennte Randerscheinung gewertet, die leise an der Grenze des unmittelbar Imaginativen anhebt; das Wirklichkeitbedeuten erfährt eine Umkehr, das Gegebene wirkt schwach wie fernes Zeichen, willkürlich werden Erinnerungssignale gewählt. War bei Nietzsche die Kunst beglückende Fiktion, so ist nun das Gegebene zur Allegorie gemindert, das Wirkliche wird geringer gewertet. Man sucht das dem Subjekt gemäße Objekt. Damit wird die Spannung zum Menschen vermindert, die zum Gegebenen erweitert. Skepsis, mitunter pessimistische, wird gegen die ablenkenden Dinge verspürt, man begreift trauernd oder spöttisch die Grenzen autonomen Schaffens und flüchtet vielleicht in etwas Sachangst. Dies Vertrauen auf den Ablauf der Zeichen setzt ein Bezweifeln dinglicher Kausalität voraus; ein Alogisches bezaubert, das vom angeblich Rationalen des Dinggeschehens verdeckt war. Vielleicht betont man bei kurzer Schilderung ironisch die Laune gegenüber der Ordnung der Dinge, man verwendet wie die Maler — vom Naturalistischen aus gesehen — die lyrische Disproportion, indem nach innerer Wertung Akzente gesetzt werden. Die Neigung zur „Groteske“ erweist Wertverschiebung.

Man mag vielleicht in der bildhaften Introspektion das prozeßhaft Vielfältige der Seele wahrnehmen, die Zeichen fließen hin, und die Einheit des Subjekts wird bezweifelt, man erfährt ein „Simultané“, das kaum noch Zentrum von Person besitzt, das Subjekt wird Fuge vielfältiger Funktionen, man verzichtet auf rationaleren Zusammenhang; die Ungebundenheit der Bilder wird gesteigert, die scheinbare Kausalität noch gemindert; man nähert sich Dada, und Kunst zerknallt in artistischer Willkür zum Lächerlichen. Man kann nun zum literarischen Verismus übergehen, der mit deutlicher Kunstverachtung beginnt. Statt Realitätsverdrängung beginnt Verneinung der subjektiven Willkür, man sucht vielleicht vermittels politischer Urteile die Einordnung ins Gesellschaftliche, Lösung aus der Isoliertheit des subjektiv Imaginativen, aus der Konzentration auf das Unmittelbare, das nicht genug weitläufige Bewegung gewährt. Man will um jeden Preis Normalisierung und glaubt etwas hilflos handfester Wirklichkeit — kurzum, man wird feststellender Reporter.

* * *

Man war beschreibender Farbe müde, suchte einen in sich gerechtfertigten, freien Bildaufbau. Die Farbe der Deutschen ist lyrisches Mittel, ihre Wahl wird gefühlsam getroffen, wobei die instinktive Vorstellung durch die Erfahrung der komplementären Farben gestützt wird. Man gibt breite Fläche, und in der flächenhaften Einordnung der Gegenstände fügt sich die deutsche Malerei dem aktuellen Sehen ein. Man ist nicht allzufern von der dekorativen Flächen-
teilung der Pariser Fauves. Man reagierte gegen die analytische Pinselführung, suchte ruhig geklärte Form. Etwas wie ein Platonismus, in dem man Erscheinung auf ein dauerndes Gesamt farbiger Vorstellung zurückführt. Größe des Schauens wurde versucht, die dem weniger Begabten schnell zu kunstgewerblicher Dekoration gerät; zumal durch häufige Anwendung weniger komplementärer Farben das Bild leicht mechanisiert wird. Die Abtrennung der großen Farbflächen bewirkt weitgreifende flächige Ornamentik, welche die gegebene Form kalligraphisch verdeutlicht. Gefahr drohte, daß die Ablehnung des Details verminderte äußere Farbanregung und zu schmale farbige Wahl bewirkte. Doch bei dieser imaginativen Verengung und Einschränkung des äußeren Motivs war etwas wie eine Möglichkeit zu farbiger Übereinkunft eröffnet, wobei die Gefahr automatischer Farbigkeit oder toter Flächen drohte. Der Widerstand des Motivs war vermindert, da man der Stufung beim Streben nach klaren, weiten Flächen kaum bedurfte. Kunst erschien als ein Mittel, den Menschen in die Mitte zu stellen. Der Mensch paßte sich nicht der Natur an, aus ihr wurde bewußt nur das gewählt, was dem Empfinden entsprach. Man möchte sich an Kantisches oder noch mehr an Nietzsches subjektiv lyrisches Übermenschentum, diesen mißglückten Versuch zu Monumentalität, erinnern. Ekstatisch bestätigte man den alten Glauben, daß Form und Farbe vom Menschen kommen. Manche eilten zu einem romantisch-ironischen Dualismus, woraus Groteske (Mißverhältnis von Vorstellung und Wirklichkeit) entspringt, andere suchten in nacktem Ichgeschehen traumhafte Formen.

Man fängt die Erscheinung oft in Ornamente, die Komposition und Einordnung in die Malfläche verbürgen sollen. Diese flächenhafte Kalligraphie kennt man von Munch, besonders seinen Linoleum- und Holzschnitten; sie hält die gegen- und zusammenspielenden Teilflächen, beruhigt und faßt das starke Kolorit. Diese Ornamentik barg die Anfänge späterer Bildgeometrie, die zunächst ahnend oder kunstgewerbelnd begonnen, dann tektonischer, rationaler wurde. Solche Entwicklungen beobachtet man z. B. an Schmidt-Rottluff und Kandinsky. Diese primitiven Beginner gaben ihren Arbeiten nicht das Caché verborgener vielfältiger Konstruktion, durch das die alten Meister bezauberten, die in ungemeinem Variieren und Stufen infolge traditionierter Häufung der Mittel Wissen und Komposition verbargen. Die Jungen waren primitiv; man hatte genug von psychologisch nuanciertem Individualismus. Primitivität bezeugt oft Mangel an langem Atem, man beendet rasch; nicht immer ist sie Zeichen des Beginns, sondern Merkmal, daß vieles mechanisiert ist, so daß man nur noch seltene oder sensationelle Momente aufzeigt. Die jungen

Deutschen eilten, schnell überraschendes Erfinden zu umreißen; denn nicht nur das Technische galt, vor allem ein dichtend pathetisches Fühlen und Bedeuten, das jede Form ins Ungemeine ziehen wollte. Dies Poetische verführt oft zu einer Monumentalität, die noch des notwendigen Formvorrats ermangelt. Die Einfachheit dieser Beginner bewältigte nicht genug, und oft schwankte man zwischen kunstgewerblicher Umschreibung, dem stilisierten Objekt und freier Vorstellung. Man ging auf breite Dekoration, doch die Mauern fehlten, um praktische Erfahrung zu ermöglichen, um tiefe Räume mit flächiger Malerei zu erwidern, Farbigkeit zu regeln und ausklingen zu lassen.

Man malte und dichtete ins Bild die überdrängende Empfindung, vereinfacht Farbiges. Empfindung riß fort, und jünglinghaft schnellte man zu etwas leichter Formulierung, schwankte zwischen Tektonik und poetisierendem Gefühl. Man war in idealisierender Idyllik gefangen, welche eine vielfältige Gegenwart, den aktuellen Menschen, kaum faßte. Die Maler waren zwischen Lyrik und Natur gestellt; es war unklar, ob eine gültige Verbindung zwischen beiden gefunden oder welcher einzelner Moment siegen würde. Die nach verschiedenen Zielen eilenden Kunststrebungen, die man mit dem billigen, leeren Wort „Expressionismus“ einfangen will, waren in Literatur und Philosophie vorbereitet. In jener stellten wir die Folge fast eigengesetzlicher Zeichen fest, die in sich equilibrierten. Das einzelne Wirklichkeitsmoment wird freier Sinnfolge eingefügt, die anderes als Wirklichkeitsbestand aussagt; das Einzelne wird durch das Gesamt der Komposition verwandelt, die von einer diktatorisch wählenden und umbildenden Empfindung oder Anschauung beherrscht wird. Die Natur wird in der Reihe der Zeichen zur Metapher verdunstet. Dies Aufdringen unbefragter, als Letztes oder „Absolutes“ auftretender Intuition beachtet man auch in der Philosophie. Die vielfachen Versuche zur Mystik zeigen gleiche Flucht vor der erfahrungsgeteilten Welt in eine nicht mehr teilbare, freie Einheit, die gänzlich dem nackten, leeren Geist gehört. Die Welt wird auf ein Minimum gebracht, und wie in der Theologie ließe sich von negativer Malerei sprechen; es bezeugt etwas menschliche Armut, daß eigenes subjektives Wachstum meist mit erheblichen Verlusten gebüßt wird. Diese „Einfachheit“ neuerer Bilder erklärt sich wohl aus der Konzentration auf eine bestimmte Vorstellung, aus einem Sammeln der Kräfte auf eine Einheit, so daß man für das außerhalb der Vorstellung Liegende anästhesiert wird. Man wird durch die eigene Intuition überwältigt und isoliert. Jedoch, da kaum eine eigengesetzliche, wirklichkeitsunabhängige Raumform geschaut wird, geraten diese Bilder leicht zu stilistischen Deformationen, die sich noch allzusehr mit den Motiven der Wirklichkeit vergleichen.

Die jungen Deutschen gingen gänzlich von zweidimensionaler Erfindung aus, sie waren Koloristen und ornamentierten; denn Ornament und Farbe sind bequeme Gefäße zweidimensionaler Form. Man reproduzierte geradezu zweidimensionale Sensation. Damit war man ins Dekorative gebunden, dessen Billigkeit man später vermeiden will; denn die Vitalität optischen Erlebens wird

durch die „Tiefe“ des Raumerlebens, deren Einbeziehen und zwingende Gestaltung bestimmt. Hier wird eine Grenze expressionistischer Bildmöglichkeit gezeigt, die von den stärkeren Talenten ziemlich früh verspürt wurde. Diese ornamental flächenhafte Konzeption beschränkt die optischen Varianten und erzwingt eine primitive Eintönigkeit. Das merkwürdig Reizvolle der Tiefenübersetzung, die eine reichere Vielfältigkeit gewährt, wird umgangen. Man gibt einfache Gestalt, die ornamental und in mitunter simpler Geometrie grob aufgeteilt wird. Diese geometrisierende Einfachheit ist weniger bewußt präzisiert, als instinktiv erfüllt; das Konstruktive der Jungen ist voller Lyrik, mitunter voll sentimentalen Kunstgewerbes. Der artistische Dualismus des Deutschen kommt aus dem Scheiden zwischen Innerem und sensuellem Erlebnis, und so droht Verarmung des Sinnlichen. Die bildnerische Kraft bleibt hinter der Vision zurück, die aus Mangel an Form durch Banalisierung bedroht ist. Der Romane gliedert in Bild und Natur, er differenziert das ästhetisch Formale, während der Deutsche ein traumhaft geistiges Schauen der Natur zum Bild schaffen will; der Romane differenziert zwei Ergebnisse, Bild und Wirklichkeit, der Deutsche legt die Scheidung in ein schwer kontrollierbares, vielfältigeres oder gegensätzliches Erleben. So empfindet und erlebt der Deutsche leicht viel Ungemeines in die Bilder hinein, das der Betrachter oft kaum erfühlt, da die Bildlösung zu schwach ist, um in die Intensität und Absicht des Schaffensprozesses zurückzuführen. Man schweifte vielleicht zu sehr in unbestimmter „Weltanschauung“ statt geklärter Anschauung. Die Analyse des romanischen Bildes erledigt sich zunächst formal; die Bilder dieser Deutschen wollen oft allzu schnell in eine unbestimmte oder allgemeine Geistigkeit drängen, zu welcher Stärke und Wert des Bildgelingens mitunter kaum überreden; dies unbestimmt Geistige, das selten genügende Bestimmung erfuhr, verhindert geradezu eine Konzentration auf das Formale, da man die wenig gewagte formale Lösung infolge pathetischer Voraussetzung überwertet. Ein Wille zur Transzendenz, oder wie man es nennen mag, ist festzustellen, doch ist dieser geistig noch nicht gestaltet, und es ist zu bezweifeln, ob solches dem Maler allein möglich ist. Die alten Meister durften über eine fertig gewährte, durchgegliederte geistige Welt verfügen, die ihnen von den Theologen diktiert wurde. Jede Form bedeutete ein objektiv Bestimmtes, die Symbole waren anerkannt, während die Heutigen gerade im inneren Erleben zu subjektiver Willkür und Isolierung verurteilt sind. So ermangeln sie des geistig allgemeinen und konstruktiven Unterbaues, der ihnen kaum vorbereitet wurde, und geraten ins Unbestimmte. Allerdings, einigen — wie Klee — ist ein Geistiges überraschend konkret geworden, vielleicht um einer klugen Einseitigkeit willen.

Andere wieder verbinden ihre Gesichte gegebener Natur, und da die formale Vorstellung mitunter nicht genügend bestimmt ist, geraten manche Bilder zu etwas lyrischer Stilisierung; die gewünschte Freiheit des Schauens ist nicht gewonnen, man verharret in sentimentalem Umschreiben, ornamentalem Poetisieren. Die geistige Haltung schaltet nicht stark genug konventionelle Natur

aus, wenn man nicht resolut ins gegenstandslose „Absolute“ flüchtet. Und diese nicht ganz besiegte Vergleichsmöglichkeit von üblicher und subjektiver Gegenstandsvorstellung ließ die Maße und Proportionen neuer Figur als Disproportion tadeln; öfters sind diese Bilder nicht konsequent genug verselbständigt und bleiben Metapher und mit dem Anlaß vergleichbar, oder die empfindsame oder geistige Deutung des Bildes wie seine Erzeugung verharret im Bezirk subjektiver Willkür, die nicht durch bindende Konventionen überzeugt. Diese neuen Bilder wollen ein geistig subjektives Erleben ausdrücken, dessen Geltung noch nicht anerkannt ist, dessen Deutung unbestimmt bleibt oder rückschauend aufpoetisiert wird; die Bilder geraten zur Metapher oder Laune. Die Bilder der ersten „Expressionisten“ geben gedichtete Natur, die aus dem Widerspruch gegen die Stadt als pathetisch einfaches Idyll konzipiert ist; man kann von städtischer Bauernromantik sprechen, protestierender, fast moralisierender Primitive; die Jagd nach dem großen Menschen und der gemäßen, pathetischen Haltung. Die Verhältnisse und Proportionen der Figuren sind subjektiv bestimmt, man wertet empfindsam, welche Ausdrucks- und Bildkraft man ihnen gewähren will. Es scheint, daß dies eigenwillige Erleben oft seinen Halt im Mechanischen findet, wodurch das scheinbar eigenwillige Schöpferische zum Klischee gemindert wird; denn schmale Subjektivität erstarrt rasch zur Manier der Nachfolger, und mancher bleibt der ermüdete Epigone eigener Jugend. Diese junge deutsche Kunst ist nur in wenigen Fällen formal zureichend gefaßt worden. Die gegenständliche, sentimentale Konzeption beansprucht, statt als Ausgangspunkt erfindender formaler Gestaltung — selbstverständliche Voraussetzung — zu dienen, allzu große Breite, so daß zu geringe Kraft für formales Erfinden bewahrt wird. Man vertraut den leidenschaftlich reflektierten Gegenständen, die fast automatisch neue gemäße Form schaffen sollen, und belastet eine banale, wenig kühne Bildlösung mit allzu gewichtiger Inhaltsbedeutung. So ist man vielleicht im Thematischen originell und in der Gestaltung zum Eklektiker verschwächt, da bereits im Vorstadium die Imagination verbraucht wurde. Begreifbar; da diese Jungen die Themen selber dichten müssen, wird überraschende Thematik mit schwacher Form gebüßt. Kriterium ist, wenn es gelang, in sich geschlossenen charakteristischen Bildraum zu erfinden, statt eklektisch zu variieren. Denn die meisten Revolten sind lärmende Trucs der Eklektiker.

EMIL NOLDE

Barbarische Magie. Böcklins poetische Malerei war in märchenhafter Antike erlebt. Bei Nolde braut nordische Sage, ungeschlachter Bibelmythus, bäurisch nachgeschaut, vermischt mit farbig grobem Raffinement (Abb. 354, 355, 357, 361; Tafel XIV). Nolde begann sich als reifer Mensch, ein Dreißiger, um 1898 Weg und Gestaltwelt zu bereiten. Märchen, primitive Menschen. Gewoge und

Himmel werden beschworen (Abb. 358). Man hat die Bilder dieser Jahre oft in Gegensatz zum Impressionismus gestellt, vielleicht aber verlieren sie diese überbetonte Besonderheit, wenn man in ihnen die nicht allzu überraschende Fortsetzung romantischen Phantasierens erblickt.

Nolde ging dann durch den Impressionismus hindurch, der ihm die Palette hellte. Allerdings, seine Farbsetzung ist aufs Expressive gerichtet und erheblich dramatischer hingehauen als die schulmäßige Handschrift gepflegter Impressionisten. Die dynamischen Möglichkeiten impressionistischer Technik mögen vor allem gelockt haben; ein Bauer bemächtigt sich der städtisch reizvollen und verfeinerten Palette und vergewaltigt sie, wie Empfindung fordert; er weitet den Farbfleck in ein unbestimmt Gestaltmäßiges; man mag an Corinth denken oder die ornamentale Fassung der Farbflecken durch van Gogh. 1905 bis 1907 gehört Nolde der „Brücke“ an, ohne engere Fühlung mit ihren Gründern zu gewinnen. 1906 entsteht „Der Freigeist“. Einfach flächige Gestalten, parallel summiert; empfundene Typisierung; man will den Impressionismus monumentalisieren, aus der Farbe das große Bild gewinnen; Präzision und Durchbildung sind kaum genügend erreicht. Nolde wagt nun 1909 eine Reihe religiöser Themen: „Abendmahl“, „Verspottung Christi“, „Pfingsten“ (Abb. 354); 1910 folgen „Die klugen und die törichten Jungfrauen“, „Christus und die Kinder“, „Christus in Bethanien“. Ich gestehe offen, nicht dem Zuge bewundernder Betrachter mich anschließen zu können, deren Mund ein billiges Gerede von Mystik entfällt; Außerordentliches ist in diesen Werken gewollt, Gegenstand und Geschehnis mögen edel begeistern, doch der Wert dieser primitiv anspruchsvollen Malerei wird hierdurch kaum erhöht.

Zweifellos, diese Bilder sind aus ungemeiner Spannung gewonnen, doch wurde sie formal kaum ausgewertet; allzu gern wird solche Lücke von Halbdichtern genutzt, und optischer Mangel soll durch dröhnendes Pathos und verpöbelte Metaphysik beglichen werden. Aus zeitloser Ewigkeit, mystischer Schau, unaussprechlicher Seele und allen Behelfen abgetakelten „Schürfens“ werden Tiefe und Seele berufen, und wer möchte nun gestehen, daß solch erhabene Absicht zu ziemlich banaler Malerei führte. Wohl möglich, daß heutige unbestimmt schwärmende Religiosität, die kaum zu geistiger und formaler Genauigkeit — also „Wahrheit“ — oder Verbindlichkeit gerät, in solch malerischem Ahnen und Wollen den gemäßen Ausdruck findet; wann wäre solchen Pfründnern der Seele genaues Verhalten zu und in Gott gelungen? Noch wollen wir uns, selbst von heiligsten Worten nicht, betäuben lassen, wenn sie als ungenaue, ungefüllte Gemeinplätze sumpfig dunkel gebreitet werden; enge Gottlosigkeit mag noch kühner sein als religiöse Romantik, die sich an ästhetisierende Gesten klammert. Um jeden Preis versucht man die Grenzen des Ästhetischen, das dies gegenständliche Sinnen und aufwogende Gefühl des Deutschen nicht gänzlich befriedet, zu überspringen. Das nur Formale wird als Verarmung und allzu schmälern des Wirklichkeitsverengen verspürt, welches das Drama des gegenständlichen Empfindens ungenügend begleicht; man verurteilt es

als einseitiges Ergebnis einer überfeinerten Stadtzivilisation und lehnt formale Sonderung ab. Diese Maler stehen wie am Beginn, und sie werden von Gesichtern bezwungen, in denen sie die Elemente anzufassen vermeinen. Etwas Vorweltliches, einfache Maske, kaum bewältigte, roh geträumte Figur mag aus Noldes religiösen Bildern sprechen; hilfloser und aufrichtiger als die gepflegten exotischen Heiligen der Koloniallaune Gauguins, der mit den Raffinements der aufrührerischen Epigonen seinen Klassizismus geographisch verbirgt. Noldes Malerei wird von der Gewalt dramatischen Empfindens zerstört, und das Ergebnis bleibt bei ungemeiner Absicht allzu schmal und konventionell. Die Komposition ist arm, summarisch und die Farbe trotz aufgerissener, grober Erregtheit banal. Man spürt bei einbildsamer Verselbständigung der Farbe dennoch die Herkunft vom vergrößerten Impressionismus, der zu ungebärdiger Dekoration verbreitert ist. Empfindung kann dem Maler nur angerechnet werden, soweit Form erzeugt wird, und die Noldische ist trotz allem recht unergiebig. Gewiß, man revoltierte gegen die reich verfeinerte Erbschaft klassischer Überlieferung, aber das Ergebnis des neuen Aufbruchs bringt allzuwenig. Aus der Farbe will Nolde zur Monumentalität, das Episodische soll vom Drama der Farbe verzehrt werden, die eher imaginativ denn schildernd verwendet wird. Hier mag sich der aufgewühltere Nolde mit Matisse berühren, und wie bei jenem ermüdet auch hier die Mechanik billiger farbiger Kontraste. Die Gesichter starren maskenhaft geweitet, flächig gesetzt, und man bezweifelt die Intensität solch theatralischen Ausdrucks. Die Gesichter wollen, farbig gebaut, über das Individualisierende hinaus zur expressiven Maske führen, die breiten seelischen Ausdruck typisierend festhält. Eine ausdrucksvolle Pathetik, die dekorative Anleihen von kunstgewerblichen Erzeugnissen bezieht. Bei all diesem wird erinnert, wie mißglückte Monumentalität und ungewöhnliches Wollen leicht in pathetische Banalität kippen, daß Maßlosigkeit oder Verbreiterung des Mittels nicht immer Kraft bedeutet. Nolde ging einen nicht neuen Weg, als er vom Licht zum autonomen Kolorismus drang, wobei er die Erregtheit impressionistischer Handschrift beibehielt und verbreiterte, ohne daß seine Farbführung in ein streng tektonisches Gefüge gebunden wurde. Die Erregung fladet in grober Handschrift. Im Grunde ist er ein impressionistischer Romantiker, der, zwischen Entscheidungen gestellt, seinen Mangel an Entschluß pathetisch verbirgt; laut strömt hier Übergang. Vom episch-religiösen Stoff auf religiös-konstruktive Malerei zu schließen, ist einigermaßen naiv. Nolde ist Übergang zwischen Impressionismus und tektonischen Gebilden; das Primitive Noldes mag in seiner negativen Stellung zur verwirrenden oder kaum beherrschten Vielheit des Erfahrens an Religiosität oder Mystik anklingen; diese vereinfachte Besessenheit verursacht durch ihre Begrenzung und ihr Ablehnen der täglichen Phänomene eine gewisse Konzentration; man vereinfacht, vergrößert den impressionistischen Farbfleck, gibt breitere Farbgebilde, die, nun verselbständigt, sich begleichen sollen. Ein tatsächlich neues Raumbild hat Nolde kaum gegeben, eher eine Variante voll pathetischen Empfindens, das zu wenig

Form erzeugt, und dessen optische Struktur weniger eigengesetzliche Anschauung als Stilisierung des Gegebenen bezeugt. Nolde lebt im Zwischengebiet von subjektiver Variante und lyrischer Steigerung. Seine gewollte Monumentalität ist eher Vergröberung und arbeitet mit zweitrangigen Elementen, doch ermangelt sie einer zwingenden totalen Raumanschauung; die Noldische geht trotz allem Pathos kaum über die fragmentarische Impression hinaus; ein gegenständlich oder anekdotisch gespanntes Gefühl drängt allzu eilig zur Entladung. Gewiß, man wollte aus der analytisch technischen Einstellung des Impressionismus heraus, um mehr zu gewinnen als das schöne Stück Malerei. Doch man begann kaum mit der Vorstellung eines eigen geformten und geschlossenen Raumbildes; zunächst ging man von einer gesteigerten Gegenstandsempfindung aus, deren formales Ergebnis unzureichend kontrolliert wurde, so daß sein Malwerk, nicht weit genug getrieben, zwischen empfindsam gesteigertem Abbild und märchenhafter Metapher unentschieden schwankt; drum bezweifelt der Beschauer, ob diese Empfindungsbilder stark genug seien, das Wirklichkeitsvorstellen auszuschalten, ob eigengesetzlich gültige Form gewonnen sei. Das Metaphorische wird zumeist durch etwas primitive, selbständige Farbkomplexe erzielt, die aber kaum ein Raumbild gewähren; die Farbflächen werden durch groblineare Zäsuren getrennt und verbunden. Bei Nolde wie bei mehreren deutschen Malern strömt ein Überschwang des Gefühls, das in erregter Dynamik akkumuliert und — paradox: damit besessenes Steigern gehalten werde — verkunstgewerblert wird; eine Diskrepanz zwischen Gegenstand und Form klafft, wobei man überwältigende Gesichte in etwas billige Formen fängt. Oft will es scheinen, als schwäche die Gegenstandsbesessenheit geradezu die Kraft zur Form; rasch eilt man zur Verbildlichung des drängenden, fast ängstigenden Empfindens, dessen Wucht kaum noch Kontrolle gestattet, geradezu die Fähigkeit zu zwingender Gestaltung zerbricht; so eilt man gejagt zu einfachster Lösung, um die überstarke Vision abzustößen. Die Gesichte steigern Erregung und schwächen die Herrschaft zur Form. Nirgendwo stützt eine Übereinkunft des Stofflichen, schon das Gewinnen des subjektiven, ganz persönlichen Erdichtens verbraucht die Kräfte.

Diese etwas kurzatmige Besessenheit bedingt eine Primitive gespannter, absinkender Sensibilität, und bald wird man nach Erneuerung durch Exotik verlangen. Schon die religiösen Darstellungen Noldes gaben einen barbarischen, mitunter bäuerischen Orient. Der Mythos, der aus fremdem Orient die Erde überzog, soll bezaubern. Die primitive Einstellung treibt in geographische Exotik, als könne man von draußen her die europäische Mentalität verjüngen. Man hebt bei den religiösen Bildern Noldes gern ihre Geistigkeit hervor, worunter wohl die Freiheit des Beschauers gemeint wird, eigene Erregtheit mythologisierend oder ins Unbestimmte dichtend weiterzutreiben. Die Freiheit des Betrachters, die diese Bilder durch lockere Unvollendetheit gewähren, schmeichelte jenem, und oft werden solche Bilder durch gedankliche oder empfindsame Umschreibungen geweitet, was aber den formalen Bildwert kaum erhöht.

eher mindert, da der Betrachter allzu wenig festgelegt wird. Solche Bilder wirken fast wie Ausreden, um rasch in bildfremdes Sinnieren zu gleiten. Es ist gerade den formal nicht genügend vorgetriebenen Bildwerken eigen, den Betrachtenden in eigenes, fast bildfremd schöpferisches Gestimmtsein zu versetzen, und ihre fragmentarische Beschaffenheit wird dem Poetischen gleichgesetzt, worunter wohl dunkel Anregung zum Poetisieren des Betrachters verstanden wird; durch die formale Lücke dringen Philosopheme und Paraphrasen. Der Betrachter gewinnt so viel eigene seelische Bewegtheit, daß das Bild als Absicht und Mitte der Vorgänge fast ausgeschaltet wird und das Weiterdichten für wichtiger bewertet wird als das nur Visuelle oder Technische des Bildes oder gar seine geistig-formale Geschlossenheit. In diesem Ineinanderwickeln von Visuellem und optisch fast unwägbarem Sinnieren darf man vielleicht einen romantischen Versuch zu einer seelisch weiteren Totalität erblicken, als ihn französische Bildwerke gewähren; romantische Schöpfungen durch die Kuppelung von Optik und überströmender Innerlichkeit, die das Visuelle stark mindert. Man schwingt alsbald in einen Prozeß, der sich von Formdeutung zu dichtender Tätigkeit entfernt, die dem Visuellen fast entgegengesetzt ist. Das Bild wird vielleicht gerade um der formalen Unvollkommenheit willen geschätzt, die weitläufige Paraphrase anregt, da die unvollendete malerische Totalität mit unvisuellen Mitteln aufgefüllt werden will. Bei Nolde beruht dieses Unvollendetsein in der impressionistischen Bildanlage, die eher farbige Bildimpulse als Vollendung einfängt, vor allem in der unbestimmten koloristischen Raumdeutung. So werden solche Werke leicht Ausgang unvisueller Prozesse. Der Maler gibt die dramatischen Gipfel der religiösen Mythen, eine seelische Gespanntheit, die der Betrachter weiterdichtend löst, da der formale Gehalt nicht stark genug ist, ihn gänzlich in das Bild zu verhaften; zumal das Optische über den Gefühlsimpuls hinaus kaum zu dichter, völliger Ganzheit geformt wurde.

Die religiösen Bilder Noldes bedeuteten Sturm in der Berliner Sezession; mit ihrer Ablehnung zeigte der Verein seine Grenze.

1913 brach Nolde in das deutsche Südseegebiet auf, von wo er während des Krieges über Java und Birma nach der Heimat zurückkehrte.

Nolde versuchte, der zerlegten Impression eine großgeschaute Fassung farbig breiter, glühender Elemente entgegenzustellen. Die Gesamtgesinnung dieser Jahre strebt vom Atomismus, der gestufte Vielfältigkeit anzeigt, zu tektonisch einfacher Figur; die tektonische Freiheit soll menschliche Typik weisen. Man will die Elemente geben — die Deutschen in einem sentimental erregten, vielleicht widerspruchsvoll dramatischen Platonismus. Nicht die kostbare Folge gewählter, gestufter Momente — die Entscheidung, Höhen farbigen Geschehens will man aus Elementen schaffen. Man beginnt die angeblich Primitiven zu schätzen; Flucht vor Vielfältigkeit, Maschine und Stadt beeinflußt. Man anästhesiert sich gegen gefährdende Mannigfaltigkeit.

Die romantisch oder tektonisch primitive Gesinnung mag das Verlangen nach Darstellung primitiver Menschen wecken. Dort lockt magischer Dekor, kaum

begriffen und damit der subjektiv summarischen Deutung gehorsam. In geographischer Exotik mag ein Stück des expansiven Imperialismus der Vorkriegszeit liegen. Gleichzeitig ein Protest gegen Überbildung, der höhnisch den Alexandrinismus am Gegensatz zeigt.

Je mehr man die biologische Basis, die Weite menschlicher Existenz, vergrößerte, um so bedeutsamer wurde der Primitive, der vergessene Glieder und Stufen menschlicher Gesittung bewahrt hatte. Die primitiven Kulturen wurden dem vergangenheits- und fernsüchtigen Europäer oft mißbrauchte Mittel, seine Geschichte rückzudehnen. Ebenso erwuchs solche Neigung aus dem Kampf gegen rationale Aufklärung; Vernunft war nur letzte Spitze, von Traum, Instinkt, Empfindung als herrschenden Kräften unterlagert; bei den Primitiven fand man noch mythische Kulturen, eine Hierarchie der in Europa unterdrückten Instinkte; Tyrannis von Traum und ekstatischem Ritus. Nicht überheblicher Individualismus, typisierende Gemeinschaft, kein psychologisierender Personalismus, kein Fragen nach korrekter Ursache, sondern Wunder galten als drastische und allgemeine Gründe. Man fand für sich Religionsersatz, eine gelebte Mystik, die in Zeremoniell, Farbe, Totem, Tanz und Maske sichtbar wirkt. Solche fremde Existenz gewährt Abstand zu eigen-fatalem Dasein; allerdings, man kann nur vage sehen, ahnen und kaum begreifen; also gleichzeitig träumt man bequeme Erlebnisferne vom Objekt, ist aufs Grobe, den optischen Dekor, beschränkt, und die Typisierung ergibt sich aus der Unkenntnis der Zustände. Nirgends droht die individualisierende genrehafte Nuance der Erlebnisnähe. Das Tektonische, Formale der Kolonialmaler kommt vielfach vom Motiv. Der Maler lebt dort in Übertragung und Mißverständnis, die dekorativ sein Ahnen umkreisen, gleichwie sich der Intellektuelle in irgendein östliches Mißverständnis begibt, eine Ferne, die zu nichts verpflichtet. Geographische Mittel zu subjektiver Willkür, freier Deutung.

Nolde behandelt die Themen dort unten recht illustrativ; die Arbeiten waren wohl durch Auftrag bestimmt. Phantasierender Exotismus durchdringt vor allem die Maskenbilder (Abb. 359). Dies Motiv muß einen Künstler, der festgelegte endgültige Typen versucht, locken. Statt des individuellen Ausdrucks malt man ritengezeugte, kollektiv bedeutsame Maske. Landschaft und Pflanze will man zu einer Größe zwingen, die allzu wenig neue Gestalt birgt, vielleicht eher ein Münchner Pathos mit kosmischen oder religiösen Prätentionen fortsetzt. Man hat den Koloristen Nolde oft mit Matisse verglichen, der, Modellierung vermeidend, die Harmonie farbig flächiger Beziehungen beherrscht. Doch nirgends erreicht er die präzise Form des französischen Dekorateurs; was an Gestaltung mangelt, soll metaphorische Empfindsamkeit, ein unbestimmt Dichtendes, ersetzen. So wird Form fast sekundär; die Proportionen der Figuren werden von Empfindung und Farbverhältnissen locker bestimmt; die linearen Zäsuren, die Trennung der Flächen, überraschen kaum; irgendeine neue Raumform hat dieser pathetische Gläubige kaum gegeben. Noldes monumentale Haltung ist eher breite

Technik und Quantität, die vielgerühmte Seele wirkt oft als Ersatz für unzureichende Gestalt. Sein Geistiges bleibt märchenhafter Einfall, seine Exotik ist etwas billige Romantik; andere altertümeln.

DIE „BRÜCKE“

Diese Künstlervereinigung wurde 1903 in Dresden gegründet. Heckel, Kirchner und Schmidt-Rottluff gehörten ihr an. 1905 wurde Nolde Mitglied; er verließ 1907 die Gruppe. 1906 trat ihr Pechstein auf Veranlassung Heckels bei. Mit Hilfe der „Brücke“-Künstler gründet Pechstein die „Neue Sezession“, die von den andern Mitgliedern der „Brücke“ bald verlassen wird. 1911 treten diese der „Berliner Sezession“ bei, 1913 scheidet Kirchner aus der „Brücke“ aus, die bald darauf aufgelöst wird.

Diese Maler versuchten das große, freie Bild. Gegen das beschreibende Malen stellten sie wie die Pariser Fauves und vorher van Gogh die harmonischen oder entgegenspielenden Beziehungen weiter Farbflächen. Gegen das Staffeleibild setzte man, nach Architektur verlangend, den Wunsch zum großen Bild; einfache Körper, flächig hingestellt. Statt Bericht über Gesehenes zeigte man die Dinge als Zeichen inneren freien Ausdrucks. Wie bei den Fauves gehen die Ursprünge auf die impressionistische Technik zurück, die das farbige Element gegenüber der Linie verselbständigte. Was hier zerteilt wurde, will man zu vereinfachter Großheit flächig zusammenfassen.

Munch, der Norweger, zeigte als erster im Norden Bilder, in denen das Dekorativ-Monumentale versucht war; schon bei ihm überzeugte weniger die formale Lösung; der neue Lyrismus überraschte. Seine Graphik zeigte breites Zusammenschließen, Eindringen in die Art des Materials und ornamentale Kunstgewerblichkeit. Die großen Schwarzweißflächen erspielten bequemes Ornament. Später mag van Gogh einige Zeit zur Bewunderung überredet haben. 1904 findet Kirchner Südsee- und Negerskulpturen im Dresdener Ethnographischen Museum.

Die Revolte verbindet diese Maler; Menschen, die sich in der Ablehnung verwandt fühlen; Jugend läßt Gemeinsamkeit verspüren, mit den Jahren strebt man auseinander, entfremdet sich in Ziel und Absicht, doch aus Ehrfurcht vor eigener Jugend vergeschichtet man den Beginn. Auftrieb war da, doch kaum ein Ziel nach neuer Gestaltung. Man wollte weg, das Bild zu stabilisieren, und glaubte, daß geringer Abstand schon ungemeine Revolte, stürmischen Wegflug berge. Welcher Unterschied, verglichen mit dem Heroismus des van Gogh, welche Kleinheit vor dem leidenschaftlichen konservativen Bürger von Aix! Und welcher Erfolg aus Literatur und Inflation! Wo fände man hier die Raumkühnheit eines Picasso, die versucherische Zartheit eines Braque? Plakat, Ornament und Kunstgewerbe drohen vulgär. Welch arme Erfindung, abgesehen von dem bedeutenden Kirchner! Schmitt-Rottluff vergewöhnlicht grob und ehrbar

fremden Kubismus, Pechstein handwerkelt flink im Billigen, dort Ecke und Ornament borgend, Heckel und Müller versüßen in lockerer Haltlosigkeit Akte oder deutsche Landschaft. Das Motiv wird kunstgewerblich übertragen; nicht Stil ist hier festzustellen, sondern grob klisierte Stilisierung. Diese Bilder schwanken zwischen Natur und Plakat, und der subjektive Lyrismus der „Brücke“-Leute — genug der Tanzschulen und jungfräulich flachen Gesten — ist Verengung. Man beginnt und endet in Eklektizismus, den man mit literarischer Geschwollenheit, einer Tiefe der Banalität, umgibt. Heroismus der Plakatsbewegung. Nie waren diese Leute, geschichtlich gesehen, Revolteure; ihre Leistung verplattete frühere Entdeckung. Es geht nicht darum, ob man van Gogh oder Munch gekannt; denn deren Werke hatten die Luft infiziert. Ornamental, koloristisch verbilligte man; die Komplementäre wurden mechanisch vergrößert, Akte und Landschaft stehen in recht mechanische Linienführung gemimt. Eklektiker betrachten riesige Leinwände; jüngste Entdeckung wurde dionysisch verwüstet. Exotismus berauschte die sächsischen Primitiven aus optischem Vorstellungsmangel. Hier wird nicht Kühnheit gerügt, sondern Mangel an Erfinden und tatsächlichem Abseits. Gewiß, man war jung und verwechselte beraushtes Tempo eines verspäteten Morgens mit Genialität. Zu fliegen glaubte man und stand in der Formel des Gestern. Gegen die beamtenhafte Schilderei kleinerer Impressionisten setzte man entzücktes Freibad und pathetisches Reformidyll. Dann prahlt man Kanten in grob hilfloser Herbheit; da man wenig erfundene Form besitzt, vertraut man plakatiertem Weglassen; denn anders — Dichtheit der Haltung fehlt. Wo erhob sich ein entschiedener Aufstand der „Brücke“-Leute, der geltende Gestalt und Anschauung gänzlich erschüttert hätte? Farbige Rhetorik, lineares Klischee, Farbmechanik längst bekannter Komplementäre; man monumentete mit billigem Mittel, und einzige Größe bestand im dreisten Ausmaß der Leinwand; denn diese Malerei ermangelte des kühnen Sprungs, neu zu sehen und übliches Raumerleben in Frage zu stellen. Eine Inflation großspuriger Farbflächen und des Pinsels; man vermißt die Weisheit der großen Former, die sich mit äußerster Gespanntheit und Anstrengung erfundener Mittel bedienten, um Größe mit zögernd strenger Gehaltenheit zu versuchen. Bei den „Brücke“-Leuten hingegen rast kleinbürgerliche Genügsamkeit, die ein Freibad für flammendes Paradies feilbietet. Darum die rasche Anpassung des Bürgers an diese neue Malerei ohne Entdeckung, die ihre formalen Ladenhüter als Predigten des Aufruhrs ausbot. Solch unkühnes Klischee mußte bald verleiert sein.

Dies ist der Grund, warum eine solche Bewegung, die nie bewegt war, rasch und verdient abstarb. Flächenhafter Dekor war schnell erschöpft; man hatte aus dem Sehen ein allzu bequemes Schema gezogen; Stilisierung aus Armut; man stilisierte mit alten und wenigen farbigen Behelfen vom Gegenstand her, statt aus einer umfassenden Anschauung gründlich zu gestalten. Gefühlsam umschreiben des Ornament. Man bedichtete Motive; der Empfindung entsprechend zerstörte man Form, ohne eine neue Raumfassung zu schaffen, und gab ein poetisches

Plakat, etwas zwischen Motiv und freier Lösung; denn diese Bilder sind nicht Summen eines frei bildenden Sehens, sondern summarische Gemeinplätze. Später ermüden einige Maler auf solch verlaufenen Chausseen und suchen enttäuscht im Motiv ihre Malerei zu retten; man wird realistischer, wie Heckel oder Pechstein. Diese frühe „Brücke“-Kunst vulgarisiert etwas die Rhythmik Marées', des Philologen, und Hodlers. Die „Brücke“-Leute nehmen zunächst eine Reduktion des Raums vor: die Malfläche gilt; jedoch bemühen sie sich, lediglich eine zweidimensionale Farbempfindung darzustellen, wobei das Entscheidende des Raumerlebens, das Dreidimensionale, nicht umgestaltet wird. Man bleibt in der flächenhaften Sensation, sie abbildend, befangen und vernachlässigt das visuell Entscheidende aktiven Sehens. Man verharret in dem Einfall farbornamentaler Sensation, die schüchtern von einigen angekubt wird. Das Ornamentale geht kaum bis zu eingestandenem Dekor, man hält sich in eklektischer Mitte. Weisheit einer Jugend, die durchaus verdächtig ist. Was übrig bleibt, ist eine lyrische Verengung des Raumerlebnisses, die man durch ein Überbewerten des subjektiv Poetischen verbergen will. Dies Poetische, dessen platte Billigkeit sich schon seit einiger Zeit in vollem, noch verheimlichtem Bankerott befindet, schlägt dann in enttäuschte Neigung zum Realismus zurück; andere reagieren auf solch mißglückte Metapher mit ebenso literarischem Verismus. Gartenlaube nach rechts und links; hier dionysisches Idyll, dort marxistische Doktrin. Aus einem zu engen, kaum mutigen Subjektivismus flüchtet man, um sich am Motiv aufzurichten.

ERICH HECKEL

Heckel — geboren 1883 zu Döbeln — war der Idylliker der Gruppe, der wohl am engsten dem Heimatlichen verbunden blieb. Er beginnt wie die andern mit einem kaum überraschenden Kolorismus. Um 1912 und 1913 dämpft er die Farbe, und gelassene Figurenbilder entstehen: „Mädchen mit der Laute“ (Abb. 363), „Schminkszene“ (Abb. 364), „Clown und Puppe“ (Abb. 366), „Der Idiot“. Mit Schmidt-Rottluff malt er am Meer. Farbe und Zeichnung werden gelockert. Luft und Wasser überreden, die Fläche atmosphärischer zu füllen. Während die Freunde van Gogh folgen, wird Heckel von Thoma oder Cranach bezaubert. Im Krieg malt er in Flandern. Seine „Madonna von Ostende“ zeigt Erinnerung an die überschnittenen Madonnen van Eycks. Die Landschaft lehrt ihn, Akte in Licht und Atmosphäre zu rücken; bald besiegt die Natur die allzu schwache jugendliche Bildkonzeption durch reichere Fülle. Heckel malt nun lyrisch redselige, doch etwas unbestimmte Landschaften (Abb. 368; Tafel XVII) und Aktidylle, die nur wenig Form gewähren.

Wir nennen neben Heckel Otto Müller (geboren zu Libau in Schlesien 1874). Unermüdlich wiederholt er den bescheidenen, etwas leeren Rhythmus seiner Mädchenakte; Reizendes mag vereinzelt gelingen, das meiste versinkt in magerer Süßlichkeit von Blau und Grün und eintönig stiller Linienführung.

MAX PECHSTEIN

Pechstein gewann die frühesten Erfolge unter den „Brücke“-Künstlern. Er wurde 1881 in Zwickau geboren. Ärmliche Verhältnisse zwangen ihn, als Malerlehrling zu beginnen. Mit neunzehn Jahren bezieht er die Kunstgewerbeschule. Als Malergeselle mag er sich geschickte Hand, Anlage zu geschmeidig-schmissiger Virtuosität erworben haben. 1906 lernt der Akademiestudent Heckel und durch diesen Kirchner und Schmidt-Rottluff kennen. Van Gogh, Munch und die Exoten sieht er dort. Dinge, die ihn dauernd, oft peinlich deutlich beeinflussen. 1907 zieht er nach Italien, 1908 übersiedelt er nach Berlin, das dem Beweglichen stärkere Wirkung gestattet.

Rascher Erfolg wird ihm in der „Sezession“ von 1909 zuteil. Pechstein wird der volkstümliche Expressionist. Dann malt er am Meer. Paris zeigt ihm frühgotische Ecken, die oft genug bei ihm wiederkehren, die Exoten des „Trocadéro“, Kambodschareliefs und vor allem Matisse und früheren Kubismus. Geschicktes Nutzen wird in seinen Arbeiten deutlich. Pechstein gründet mit den „Brücke“-Freunden die „Neue Sezession“. Die Künstler vom „Blauen Reiter“: Kandinsky, Marc, Macke stoßen hinzu. 1911 und 1913 sitzt er wieder in Italien, malt am Meer bei Genua. Ravenna mag ihn zu den Mosaiken bei Gurlitt (1917) angeregt haben. 1914 zieht er in die Südsee nach Palau; nach wenigen Monaten holen den Deutschen Japaner heraus. 1917, des Militärdienstes ledig, malt er nach seinen Skizzen in Berlin die Reihe der Südseebilder.

Pechstein besitzt das gefährliche Geschick, jedes erworbene Gut eklektisch gefällig zu popularisieren. Heroische Geste, lockere Hand, Exotenimitation, ein jedes wird sehr geschickt verplattet. Zumeist blieb Pechstein in weitspurig dekorativer Skizze hängen, die Rhythmik seiner Bilder bleibt zu billig. Pechstein begnügte sich zu häufig mit dem ersten Anheb. Wenn er später dichtere Malerei versuchte, erschien ein konventionelles Allerweltshandwerk.

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

Mit Schmidt-Rottluff und Kirchner fassen wir wohl die stärksten Anreger der „Brücke“, die beiden Künstler, die am wenigsten der Masse entgegenkamen, und die beharrlicher als die Freunde ihrer Jugend strenge Entwicklung suchten.

Schmidt-Rottluff wurde 1884 in Rottluff bei Chemnitz geboren; er studierte in Dresden Architektur, schloß sich 1903 der „Brücke“ an. Das tektonisch Gemessene wird später bei ihm erscheinen, das flächenhafte Klären des Volumens. Rottluff beginnt als Impressionist. Er gibt der impressionistischen Leinwand breiteren Bau. Die Landschaften und Porträtzeichnungen bezeugen erregte Kraft (Abb. 370). Sie mahnen an Munch und die früheren Bilder der Schule des „Pont de Chatou“; letztere hat er kaum gekannt. Bis zum Krieg ist er Fauve wie die Genossen; doch entschlossener, strenger in der Flächenführung;

unliterarischer. Um 1915 faßt er das Problem des Volumens. Das Dreidimensionale will er durch einfach farbkontrastierende Flächenfügung begleichen. Organisch individualisierte Gebilde werden zu tektonisch einfachen Grundformen umgebildet. Kantig gegeneinandergesetzte Flächen schaffen Volumen, ohne daß modellierte falsche Plastik zu Hilfe genommen wird. Lyrisches Geschwöge wird vermieden, entschieden zusammenklingende Formen werden versucht. Man ist einseitig grob, doch glücklicherweise von den Allerweltshilfen weit entfernt. Die formale oder farbige Phantasie fließt sparsam, wird etwas breit ausgewalzt; kaum wird Neues entdeckt. Es reizt, die tektonische Erfahrung skulptural zu nutzen; Holzschnitzereien entstehen (Abb. 379); 1919 malt Rottluff nun in festem, ihm gemäßem Stil; tektonische Menschengebilde setzt er gegen die breitschwingende Kurve der Landschaft (Abb. 372, 378; Tafel XVIII); im Porträt erarbeitet er seinen Flächen Charakterisierung (Abb. 371, 375, 378). Kein reicher, beweglicher Stil; man monumentet etwas klötzern, doch streng und ehrlich. Frühkubismus und afrikanische Volumentrennung werden angewendet. In wuchtig breite Holzschnitte baut er die Erfahrung flächenhaften Raumgestaltens (Abb. 374). Man ist zufrieden, daß billige, süßliche Ornamentik vermieden wird. Gewiß, Schmidt-Rottluffs Schema läuft eng, doch dankt man ihm Konzentration zur Form; man hebt hervor, daß er das Bild nicht durch außer-visuelle Mittel wirken lassen will und sich sparsam ehrliche Gestalt baut, die nicht durch literarische Hilfen die optische Einheit stört, um mit Mischwirkung unredlichen Gewinn zu heimsen. So erscheinen seine Arbeiten abgegrenzter, entschlossener, und man mag vor ihnen Reineres verspüren, da unkontrollierbares Gefasel vermieden wird. Gewiß, Rottluff wiederholt seine engen Mittel, spielt mit wenigen gleichen Farbgegensätzen, sein Schwarzweiß steht hölzern, fast asketisch lehrhaft gegeneinander; doch wagte er mehr zu geben als spielerischen Schmuck. Wie der frühe Picasso bricht er die Gestalt in gegensätzliche einfache Flächenelemente (Abb. 372, 373). Dies war, da Rottluff 1919 solche Lösung versuchte, nicht neu, doch es bleibt ihm das Verdienst, grob, einseitig, aber ehrlich eine Lösung des entscheidenden Volumens gesucht zu haben. Die an ihm vielgepriesene herbe Strenge zeigt etwas übersteigerte Kraft und Beschränktheit optischen Vorstellens. Doch erfreut die Hierarchie einer Form, die allerdings recht begrenztes, doch entschlosseneres Formerfinden anzeigt.

In seinen späteren Arbeiten wird Schmidt-Rottluff pastoser. Die Farbe wird biegsamer, und die tektonischen Schemen binden sich enger in den organischen Wuchs der Gebilde.

ERNST LÜDWIG KIRCHNER

Kirchner — geboren 1880 zu Aschaffenburg — war wohl der bewegliche und leidenschaftliche unter den jungen „Brücke“-Genossen; er widerstrebt, einem Schema sich zu ergeben. Im Atelier dieses sucherischen Menschen fanden sich in Dresden um 1900 Heckel und Schmidt-Rottluff ein. 1903 schloß man sich

zur „Brücke“ zusammen. Man arbeitet und zeichnet im Atelier oder, später, an den Moritzburger Seen bei Dresden. Am nächsten mag Kirchner der junge Heckel gestanden haben, dessen spätere Malerei mild zerfloß. 1904 findet Kirchner im Dresdener Museum Exoten, indische Wandmalereien in einem englischen Werk und zeigt sie den Freunden. Man arbeitet, gewinnt sich schmale Wirkung. 1909 zieht Kirchner nach Berlin; er verläßt 1913 die „Brücke“; 1918 geht der Schwerkranke nach Davos und arbeitet seitdem in strenger Abgeschlossenheit in den Bergen.

Kirchner zeigt von Beginn an die stärkste Sensibilität, delikatschwingende Farbe, persönlich umrissene Zeichnung. Wir freuen uns, die schnittige Kraft dieses oft hinreißenden Künstlers feststellen zu dürfen (Abb. 380—387; Tafel XX).

In der Zeichnung weist Kirchner freie Ursprünglichkeit wie kaum einer der Deutschen. Bei der Kirchnerschen Zeichnung fällt eines auf: er gibt nicht Eindruck, der nachträglich stilisiert wird, sondern das Motiv erscheint ihm unmittelbar in persönlich freier Fassung; seine Sensibilität enthält bereits die Elemente des Spiels, ist schon von freier Figur erfüllt; damit ist Originalität der Person verbürgt. Kirchner erfindet im impressiven Zustand; wer es später tut, stilisiert alltäglichen Natureindruck. Kirchners Ursprünglichkeit ist optisch begründet; sobald er erste Zeichen umreißt, ist bereits das Motiv aufgenommen und absorbiert. Ursprüngliches Auge, das im gleichen Augenblick eine Hand leidenschaftlich bewegt, ohne daß die Hand die Einbildungskraft fälscht oder aufstutzt; somit ist Literatur vermieden, unmöglich. Man steigert nicht Wirkliches, sondern setzt die Zeichen eigenen Sehens, die eigene Optik. Vor Kirchners Blättern vergleicht man nicht Anlaß und Gestaltung, keine Literatur muß ungenügender Optik aufhelfen; der Zug der Linie weist ursprüngliche optische Einbildung und erregt in konzentrischem Angriff auf einen Sinn das Auge, ohne die Hilfe von Reflexion, literarischem Beiklang, verlegen zu nutzen. Nicht ein billig ornamentales Schema wird gegeben; eine weite Phantasie arbeitet in spitzen Schnitten, schwingenden Kurven und überraschenden Körpern; man bildet nicht ab, sondern schafft überzeugende Äquivalente der Einbildungskraft von überraschender Freiheit und freudiger Mannigfaltigkeit. Dies entscheidet für Kirchners Zeichnung und somit seine Originalität, daß er in leidenschaftlichem, noch primärem Empfinden frei gestaltet, das schematische Rezept durchaus vermeidet. Ich kenne unter den anderen Deutschen kaum einen, dessen Zeichnungen dermaßen frei und somit fast unwägbare wären. Diese Dinge sind Zeichen subjektiver Bewegtheit, so daß die Titel der Blätter etwa wie Schleier gelten mögen; nicht um ein Motiv wiederzuerkennen, sondern damit der Eindruck leichter gesammelt werde und die fremderen Bezirke der persönlichen Zeichen mit den gewohnten Vorstellungskreisen von den Dingen, die durch formale Bezauberung ausgeschaltet sind, beruhigend verbunden seien. Dank ihrer Freiheit enthalten Kirchners Zeichnungen erheblich mehr gefügte ganze Form als die Blätter seiner Studiengenossen. Kirchner hängt nicht in dem surrogierenden Zustand der meisten, ein Motiv umzusetzen oder zu

steigern, im ersten Stadium der Skizze gelingt ihm schon Einheit freier; eigener Zeichen.

Kirchners Lineament sitzt strengflächig, Landschaft entsteht ihm aus wenigen entscheidenden Kurven, von denen jede dem eigenen Erfinden, nicht pedantischem Abbilden entströmt. Oft liebt er es, menschliche Gestalt und Dinge leidenschaftlich zu lösen, und webt die Zeichen in ein kurvigcs Netz wachträumender Formung, um dinghafte Zeichen in eigenste Lineamente einzuspinnen. Sein Räumliches bildet sich aus Verwandtschaft und gestuftem Gegensatz der Linien, schwingt in der Kurve des Strands oder hängt als Baumzacken, sitzt in einem kleinen Rechteck der Wand, das hell einem entfernteren Dunkel entgegnet.

Vielleicht noch deutlicher als an den Zeichnungen Kirchners wird an den Holzschnittblättern die reichere phantasievollc Flächenverbindung begriffen. In den gezeichneten Blättern reizt es, den weit geschwungenen Raum- und Flächensuggestionen der Linien zu folgen. Im ganzen meidet Kirchner die Annehmlich- oder Nützlichkeitsdichte des beschreibenden Malens und gibt nur, was er als großschwingende Form vor Dingen empfindet. Form limitiert und dankt ihre Wirkung dem konzentrischen Angriff auf das Auge, einzige seherische Kraft, in welche alle innere und wahrnehmbare Fähigkeit gesammelt wird.

Kirchner arbeitete seit 1900 seine Holzschnitte und mag mit diesen Arbeiten die ihm nahen Künstler beträchtlich angeregt haben. Man folge in diesen Blättern dem Gefüge seiner Figuren; ein Kopf, eine Gestalt wird nicht abgebildet, sondern baut sich aus einem Zusammen- und Auseinanderstrahlen freier Zeichen. Man darf hier vielleicht an van Gogh erinnern, der die impressionistische Farbflecktechnik in flächenhafte Figur umgebildet hat. Flecke, Linienströme, weiß und schwarz geschnittene Flächen, die gänzlich erfunden sind, ergeben ein kräftiges Gestaltgefüge, das mitunter von schwingenden Netzen umwirkt ist. Impressionistische Flächentechnik ist hier konstruktiv angedeutet. Die Gestalten wachsen aus dem überlegten Spiel freier Flächenbildung, von dem die Blätter erfüllt sind. Beziehung zweier Figuren wird mitunter durch dynamische verbindende Ornamentik dargestellt. Es sei noch auf die mehrfarbigen Holzschnitte Kirchners hingewiesen, in denen er die Farben wundervoll ineinanderwachsen läßt. Gleichzeitig mit dem Holzschnitt bildete er Plastiken in Holz und Stein; verstärkt die ausdrucksame Formkraft seiner Statuen durch farbige Bemalung. Es sei auch auf die Lithographien und Radierungen Kirchners hingewiesen.

Die temperamentvoll schnittigen Flächen Kirchners, ihr überzeugendes Schwingen findet man in seiner Malerei wieder. Die Entwicklung der Jugendgenossen ist in seinem Werk freier, geistvoller gegeben. Rasch meidet er die ornamental pathetische Form, die den anderen gefährlich wurde. Gestalt teilt er in fast tausende Grundkörper, die er glücklich stets zu lebendig erregten Organismen verbindet; Zurückgehen auf einfache Gebilde bedroht ihn kaum mit rhetorisch leerem Erstarren. Gewiß bildet er seine Figuren flächig, doch

deuten Richtungskontraste den Kampf der Volumen. Er geht weiter als die Freunde, läßt Stube auf Mittelfigur zueilen und lockert das Volumen der Häuser und Gemächer, um flächig, bild- und farbengemäß zu gruppieren. In starken Rhythmen teilt er die Leinwand; ein Bild wie „Tingeltangel“ mag Erinnerung an Seurat wecken; doch der Deutsche geht eigene Wege. Die Proportionen werden frei gestellt und fügen sich dem empfindenden Vorstellen. Das Werk Kirchners erregt durch Dynamik, wodurch es aktueller, optisch kühner erscheint als die Idylle der früheren „Brücke“-Genossen. Er vermeidet das Weiterlaufen allzu folgsamer Kurven, unterbricht den Kontur, stellt verschiedene charakteristische Formen gegeneinander, spitzes Dreieck gegen runde Linie. Kirchners Werke sind willkürlicher, und darum vielleicht besitzen sie mehr Natur als die der anderen. Kaum einer der „Brücke“-Maler hat so subtile Farben wie Kirchner gefunden. Sein Gelb, sein Hell-Lachsrot entzücken durch leidenschaftliche Gewähltheit.

Der Krieg kam; Kirchner wurde krank und zog 1918 in die Berge nach Davos. Dort begann er wuchtige Menschen und Berge zu malen; seine Farbe wird schwerer, und es scheint, daß sich dem Künstler mit reichem Formvorrat lebendig vielfältige Natur seiner Phantasie verband. Der Maler schleudert innere Kraft nach außen, und diese kehrt verstärkt in seine Arbeit zurück; man erfährt die Grenze des selbstherrlichen Subjektivismus, der die Natur nur als Symptom oder Zeichen anerkennt, und erfährt allmählich das Begrenzte des Lyrismus, der am Ende nur als Bruchteil weiterer Zusammenhänge erscheint; Selbststrettung in breiteres Schaffen. Zunehmend meistert man die Einheit von Subjekt und Natur; gleichgerichtete Wage, beherrschte Einheit beider Kräfte wird ernst erprobt.

LYONEL FEININGER

Feininger wurde 1871 in New York von deutschen Eltern geboren, kam 1887 nach Hamburg, studierte in Berlin Musik. Begann als Karikaturenzeichner.

Feiningers früheste Arbeiten waren Grotesken, seine Federzeichnungen zeigen verbogene, winklige Häuser, riesige, altmodische Menschen oder sonderbar entartete Schiffe und Lokomotiven. Im Grotesken hatte er die Anfänge seines Lyrismus und seiner Bildformation gefunden. Allmählich entdeckte er, daß Formzertrümmerung sich geregelter vollziehen, Destruktion zu Form umgewertet werden könne und in optischer Willkür das Bildmäßige verborgen sei, das kaum der Natur entnommen werden kann. Schon die frühen Zeichnungen wiesen folgerichtige Flächenhaftigkeit auf, doch Naturalismen und Willkür übersteigern sich zur Groteske. 1897 ging Feininger nach Paris. Der Kubismus kam, die spanischen Fabriken Picassos, die Estaquellandschaften Braques. Erst spät gewann Feininger seinen Weg; er wurde der deutsche Kubist. Im „Frauenkopf“ (1909) zeigt er sich wohl von den Arbeiten der beiden Romanen beeinflußt. Dann fand er sein Thema, das ihn lange hält: flächenhaft

zerlegende Darstellung des Architektonischen (Abb. 388ff.). Aus geschliffenen Kristallen bildet er die Flächen; in der Aufteilung wagt er sich nicht so weit wie die Lateiner; hier hielten Formwissen und kühnes Wagen kaum stand. Immer bleibt die Ganzheit des Motivs deutlich; man möchte sagen, die Umrisse der Architekturen dienen ihm wie Geländer; selbst wenn er sie dynamisiert, sie biegt, um die falsche Plastik zu vermeiden, und Bewegung im Raum in das Bild trägt. Hier mag man sich Delaunays erinnern (vgl. Abb. 338). Aus karikaturalem Verspotten der Dinge lernte er die Selbständigkeit des Bildes; aus der Überlegenheit zeichnerisch sanften Höhnens folgerte er Bewertung des Subjektiven, der lyrischen Form. So wagte er, neben die Architekturen bildhafte, eigengesetzliche Darstellung zu setzen. Doch die Motive entzückten immer mehr, und die Destruktion mag er zuweilen mehr für Folge unserer menschlichen Grenze als für eine Schwäche der Dinge gehalten haben. Langsam siegen die Motive, vor allem das Meer. Feininger lernt eigenwillige Struktur in Strand, Wolke und Wasser zärtlich zu verbergen (Abb. 392). Kurz leuchtet Kleesche Nähe auf. Dann kommen Meerbilder, die alten Schiffe (Abb. 394; Tafel XXII); die Lyrismen verdampfen gedehnt in geliebten Motiven; man gibt sich der Kurve von Meer und Horizont hin und malt die feinsandige Fuge des Strandes.

CARL HOFER

Der 1878 geborene Karlsruher studierte bei Kalckreuth und Thoma. 1903 ging er nach Rom; man wollte aus dem Kleinprovinziellen heraus; ins Land, wo Böcklin und Marées gearbeitet hatten. Man brachte peinlich eklektische Arbeiten nach Hause, in denen übliches Römertum und formale Strenge schön spielten. Paris kam; aus den Bildern dieser Zeit sind allzu leicht die Farben und Gestaltteile der Delacroix, Cézanne und Gauguin abzulesen. Um 1920 findet Hofer ihm eigenere Ausdruck. Man war lange klassizistisch gestimmt, und etwas verspätet wirken Picasso und die stillen Harlekine. Hofer mildert gelassen das Furioso der Jungen (Abb. 395—400). Erinnerungen an Indienfahrten bräunen seine sanften Mädchenfiguren. Man mag die edle Ängstlichkeit, seine eckige Flucht vor dem Süßen lieben, nie verläßt den Hofer das Peinliche, daß er kaum eigene Entdeckung besessen. Ein mildernder, edler Eklektiker des verspätet Neuen, des elegisch überblaßten Sicherinnerns; Ballung einer Epoche ist anderes. Durch Hofers Augen sind allzuviel Bilder Größerer durchgegangen, die er kaum vergessen wird. Auch nicht in mühevолlem Krampf. Wir achten durchaus, wie dieser Künstler angestrengt um persönliche Gestaltung kämpft. Vorläufig scheint uns diese Bataille noch nicht zugunsten des Malers entschieden zu sein. Zweifellos, der zeichnerische Duktus seiner Figuren besitzt eine gehaltene Edelkeit, man versucht Komposition. Das Farbige erscheint noch ungelöst, und trotz aller respektablen Bemühung sinken diese Bilder ins unschöpferisch Philologische und nur Gebildete zurück.

PAULA MODERSOHN-BECKER

Paula Modersohn — geboren 1876 zu Dresden — studierte in Worpswede. Die sentimentale, mädchenhafte Unkunst der Worpsweder mag weiblicher Gefühlsamkeit entgegengekommen sein. 1899 ging sie nach Paris; kleine Leute, wie Cottet, Lucien Simon, später Maurice Denis, imponierten; die großen Impressionisten beeindrucken kaum. 1903 kehrt die Verheiratete wieder nach Paris zurück; der Allerweltsstilist Hoetger (peinlicher Formentlehner) weist sie auf Cézanne, Gauguin, van Gogh. Gauguin hat wohl vor allem gewirkt; etwa sein Kunstgewerbliches, die Tapete. Cézanne hat die Modersohn kaum begriffen. In der Stille wird die anempfindsame, begabte Frau „Expressionistin“; man verbindet den herben Kitsch nordischer Gefühlsingerei zaghaft mit saftigen Gauguineffekten, um nach dem Tode (1907) zu überraschen. Das Beste der Modersohn: frauliche Anempfindsamkeit, die nicht allzu wertvolles, sekundäres Gut, das ihr zuströmt, liebevoll dankbar nützt (Abb. 401—405; Tafel XXIII). Doch berufe man vor der edel begeisterten Malerin nicht die Gotik, während man Reste provinzieller Worpswederei meint.

FRANZ MARC

Um 1911 schlossen sich Marc (geboren 1880, im Weltkrieg 1916 gefallen), Macke, Kandinsky, Jawlensky und Klee zu bildnerischer Gemeinschaft, dem „Blauen Reiter“, zusammen; Absichten und Gedanken dieser Gruppe wurden wirksam 1912 im Sammelband gleichen Namens mitgeteilt.

Rücksichtsloser, freier und kühner als die Leute der „Brücke“ versuchten diese Künstler eine Formung neuen Bildes und Gestaltung neuer Inhalte. In ihren Arbeiten schieden sie sich stärker voneinander als die Leute der „Brücke“. Leidenschaftliches Aufspüren neuer Dinge und Formen verband sie, in Lehre und Gestaltung waren sie von Beginn an getrennt.

Was sie verband: Rücksichtslosigkeit gegen die Konvention, der Wille, um jeden Preis seelisch bedeutsame Inhalte, entdecktes Gesicht frei hinzumalen, gleichgültig, ob das alte Staffeleibild unter ihrem Wesentlichen niederbreche oder nicht. Unmittelbar wollte man das Prozeßhafte des innerlichen Schauens zeichnen, das Bild dynamisieren, damit ein visionäres Geschehen unmittelbar selber im Bilde handele. Wie Musik sollte das Bild den seelischen Prozeß inneren Vorstellens festhalten. Man kämpfte gegen die ewige Statik der Leinwand, zerstörte auf der Suche nach Gesetzmäßigkeit und wollte ungehemmt vom Motiv eine innere, fast prophetische Wesenschau aufzeichnen.

Selten hat reinerer Aufruhr Deutschland durchstürmt. Nach mehr als einem neuen Bild verlangte man, nach etwas wie einer neuen Welt, neuen seelischen Zuständen. Selten hat man von Kunst so viel gefordert.

Man war mehr als Maler; irgendwie Prophet einer neuen Zeit; eine Haltung, die an den Nietzsche des „Zarathustra“, das herrische Sehertum Georges oder

die Weltträume Momberts gemahnt. Der Begriff des Künstlers wurde weit über das Handwerksmäßige hinaus gespannt, und der Traum dieser Jugend, verführerisch wie reines Paradies, war stärker als seine Verwirklichung. Man gedenkt des prophetischen, so tragischen van Gogh.

Heute über diese Zeit, dieses Streben urteilen — wie schwierig! Vielleicht öffnet eine kommende Jugend von neuem die aufgebrochenen Bezirke; denn menschlich war dies Streben irgendwie notwendig, und immer wird der Bildner christlich gegen die peinlich auferlegte Natur kämpfen, immer wieder wird er versuchen, anderes zu geben als äußere Natur, wenn sein Inneres als Zentrum hervorbricht, das Subjekt als Beherrscher aller Schöpfung auftritt und er sich unmittelbar in Bildern über sich befragt, er sich nicht mehr in den Dingen zu finden vermag, er an der Grenze steht und dämmernd glaubt, „der Geist könne ohne Körper leben“. Dann sucht man, wie Marc schrieb, „weltbildfernen, reinen Ausdruck“ der Seele und glaubt an „den Segen des Todes, die Zerstörung der Form, damit die Seele frei wird“, verwirft die Individuation in den Dingen, sucht nicht den „persönlichen Einzelfall“, sondern somnambul verweilt man im Typischen, „im Sehen zwingender Spannungsverhältnisse“. Keine Erinnerung will man ermalen, sondern Zukünftiges hinstellen, „Entwurf zu einer neuen Welt“.

Der Ausgleich zwischen Wissenschaft und Kunst wird ergrübelt, man will „durch die Dinge hindurchsehen“, um ein Dahinter zu finden, „das die Dinge mit ihrem Schein eher verbergen . . . , indem sie dem Menschen etwas anderes vortäuschen, als was sie tatsächlich bergen“. Die Kunst müsse den Weg der Wissenschaft beschreiten, die wahren Elemente aller Erscheinung aufzudecken, „um die reinen Ideen, die dem Weltbau zugrunde liegen, zu finden und darzustellen“, „das Wesentliche vom Unwesentlichen zu trennen“, um teilzuhaben „am Reich Gottes, am heiligen Geist“. Das Abstrakte erscheint „als das natürliche Sehen, als das primär intuitive Gesicht“, um die „eine Formel aller Gesetze mit drittem Gesicht“ zu finden, damit man nicht mehr die Vorstellung von den Dingen, sondern ihren Willen selber male. Dann münde Kunst in eine „Welt neuer Symbole“, und man werde „zwischen fremden Gesichtern, neuen Bildern und unerhörten Klängen leben“. „Der ganze Mensch müsse neu gedacht werden“, und Malerei sei ein Rettungsversuch aus dem „Schmerz der Gestaltlosigkeit“. Die kommende Kunst wird „die Formwerdung unserer wissenschaftlichen Überzeugung sein; sie ist unsere Religion, unser Schwerpunkt, unsere Wahrheit“. Früher kleidete man das Jenseits künstlerisch in die Formen der sichtbaren Welt. Heute träumen wir nicht mehr eingeengt von den Dingen, sondern verneinen sie, da „unser Wissen zu jenem Leben vorgedrungen ist, das sie verbergen“. Dies „heute noch latente Wissen wird sich morgen in formbildnerische Kraft wandeln“; denn „die Wissenschaft ist nicht ein Ziel, sondern eine Art unseres Geistes“. Zentrum formender Bemühung wird „das religiöse Problem des Inhaltes“ sein. Man wird „die innere Bestimmtheit der Dinge gestalten“, ihren „Willen“, nicht die Masken. Ein geradezu schopenhauerisches Formulieren.

Man will „ichsüchtiger Enge“ entweichen, und gegen die Eitelkeit des „persönlichen Einzelfalles“ stellt man die Ahnung, „daß die Menschen irgendwo im tiefsten Punkt gleich sein mögen“. Darum ist man primitiver Bildner. Es ist bezeichnend, daß die Bedeutung der frühen Meister, die Nähe zu ihnen, fast negativ empfunden wird; an ihnen wird etwas willkürlich die Ablehnung des Wahrnehmens, ihr reiner Sinn, der kaum der Erscheinung folgt, gewertet. Wie jene will man unpersönliche Bilder schaffen, die nicht durch die Eitelkeit einer Signatur gemindert werden.

Ein Schauen wird hier gedichtet, das Wahrnehmung weit überspringt, voll Pessimismus wider das Einzelne. Jede Gläubigkeit ist einem entsprechenden und entschiedenen Skeptizismus gegen das Nichtgegläubte vermählt. Die Wertung des Inneren schließt Enttäuschung über die den Augen gespendete Welt ein; man verengt sich in sich selbst und das Wesenhafte. In einem unterscheiden sich diese Maler von den Platonismen der alten Meister; immer wieder wird das Prozeßhafte bildnerischer Darstellung hervorgehoben. Marc schreibt viel darüber, man solle „die Welt selbst zum Reden bringen“; er grübelt, wie man „das Sein eines Hundes malen könne“, wie Picasso das Sein einer kubischen Form male. Schaffen: „das Reh fühlt“, also das Prädikat, statt wie Pisanello das Reh (Subjekt) gemalt habe; er sagt: „die Landschaft müsse Reh sein“; also man will dem Subjektiven entgehen, indem dies im Willen des Dargestellten gänzlich untergeht, so daß ein betrachtendes Einswerden von Subjekt und Objekt, von Künstler und Motiv geschieht. Hier wieder stellen wir schopenhauersche Gänge fest, eine Gesinnung, die man aus dem Indischen kennt: „Du bist Ich“. Die erfüllte Subjektivität erreicht ihren dialektischen Gegensatz und enthält eben zuletzt ihr Objekt unmittelbar als dynamische Kraft, statt es als ein Totes zu verspüren. Durch dies schauende Einswerden mit dem Vorgestellten glaubt man es rein durch Ausschaltung eigenen Willens erleben zu können: es ist das Reh, das in meinem verwandelten Ich fühlt. Weitestgespannte Subjektivität endet polar in Ichverwandlung, Aufzehrung des Subjekts in einen Inhalt, dessen Wesen man rein zu verspüren glaubt, da man sich selbst im Willen des Inhalts vernichtete. „Die Kunst ist metaphysisch, wird es sein, kann es heute erst sein. Die Kunst wird sich von Menschenzwecken und Menschenwollen befreien. Wir werden nicht mehr den Wald oder das Pferd malen, wie sie uns gefallen oder scheinen, sondern wie sie wirklich sind, wie sich der Wald oder das Pferd selbst fühlen, ihr absolutes Wesen, das hinter dem Schein lebt, den wir nur sehen . . . Alles künstlerische Schaffen ist alogisch. Es gibt künstlerische Formen, die abstrakt sind; . . . sie hat es zu allen Zeiten gegeben, aber stets wurden sie getrübt von Menschenwissen, Menschenwollen. Der Glaube an die Kunst . . . : er lebt auf der andern Seite.“

Marc will ekstatisch in das Lebensgefühl der Tiere eingehen, er setzt gegen die subjektive Ausdeutung heutiger Kunst das Ichverschwinden im Lebensgefühl der dargestellten Inhalte. Allerdings weist er die Grenze solch malender Ekstase: „man gibt nur das Prädikat der stillen Natur; das Prädikat der lebendigen

zu geben, bleibt ungelöstes Problem“. In diesem religiösen Verschmelzen in gegenständliche Inhalte, diesem entschlossenen Sprengen subjektiver Isoliert-heit trennt sich Marc von Kandinsky; seine traumhaft kosmische Einstellung nähert ihn Klee, der allerdings dem Subjekt adäquate, phantastische Gegenstände erfindet, während Marc die weite Spannung versucht: Verschwinden in Tier- und Sternensbild. Das Zentripetale heutiger Form wird ins Kosmische geweitet. Man endet dabei, daß in subjektiv reiner Form die Welt vollkommen erlebt sei und dies Subjekt, das sich von jeder Sentimentalität des Individuums gelöst habe und rein prozeßhaft die Dinge erlebe, dynamisches Einssein mit diesen und Gleichheit des Bewegens finden könne.

Marc verläßt die „ichsüchtige Enge“ der Menschendarstellung (Abb. 412), um die Tiere zu malen — „nicht, wie ich sie ansehe, sondern, wie sie sind (wie sie selbst die Welt ansehen und ihr Sein fühlen)“ (vgl. Abb. 413—418; Tafel XXVI). Der Instinkt leitet ihn von dem Lebensgefühl für den Menschen zu dem Gefühl für die reinen Tiere. Der unfrome Mensch erregt ihm nicht die wahren Gefühle, sondern das unberührte Lebensgefühl des Tieres läßt das Gute in ihm erklingen. „Und vom Tier weg leitete mich ein Instinkt zum Abstrakten . . . , zum zweiten Gesicht, das ganz indisch-unzeitlich ist . . . Ich empfand schon sehr früh den Menschen als häßlich; das Tier schien mir schöner, reiner; aber auch an ihm entdeckte ich so viel Gefühlswidriges und Häßliches, so daß meine Darstellungen instinktiv schematischer und abstrakter wurden.“ „Die Häßlichkeit der Natur, ihre Unreinheit“ gewahrt er immer heftiger und sucht nun „weltbildfernen, reinen Ausdruck“. Er nennt dies einmal „die Abkehr von allen Grimassen“, seine Bilder „Selbstgespräche“.

Dieser Tierbildnerei liegt ein asketisch-christlicher Pessimismus zugrunde. Die reinen Geschöpfe bildend, beklagt man die Verderbtheit des Menschen; doch selbst die Natur ist unrein, und so flieht man, seinem Innern stets distanziertere Gesichte, reine Ideen abzukämpfen. Die Erbsünde jagt zum Abstrakten; doch ob man selbst die geistige Reinheit besitzt? Bei Kandinsky und Marc gewahrt man mystische Stellung — man könnte sagen — gegen das Optische; obwohl die Sinne voller Sünde und Verderbtheit sind, malt man; sucht man die reineren Bezirke inneren Geistes zu schauen und schwebt auf der Nadelspitze des optischen „Nu“; gefährliches Verengen der Anschauung aus metaphysischem Zwang; Verminderung der Welt um der Reinheit willen.

Marc schrieb einmal, er betrachte die Natur „mit einem Gefühle von Mitleid, einer Art Mitwissertum . . . ; wir verstehen uns schon, die Wahrheit ist ganz woanders; wir beide stammen alle von ihr und kehren einst zu ihr zurück“. So ist ihm auch die Natur noch irgendwie Kleid und Maske. Im Geiste sieht er „durch die Dinge die reine Linie des Denkens“, und trauernd gesteht er: „es gelang mir freilich fast nie, sie mit dem Leben zu verknoten, wenigstens nie mit dem Menschenleben (darum kann ich keine Menschen malen)“.

Marc inkarniert seine Flucht vor Anekdote und Individuum in willigem Tier, das, individueller Vielfältigkeit ferner, als Träger abstrakter Form dient.

Gegen die Isolierung durch die subjektive Form setzt man die Liebe zu dem nur wenig sich wehrenden Tier, man reagiert gegen lyrisch gedankliche Vereinsamung mit einem kosmischen Ahnen von Tier- und Pflanzennähe, um den hoffnungslosen Versuch zu wagen, tierisch-typisches Empfinden unmittelbar zu gestalten. In diesem Versuch, die prädikative Dynamik festzuhalten durch kosmisches Sichverwandeln, verteidigt man sich gegen das tödlich Verein-samende reiner Ideologien, die das schwächere Optische bedrohen. Marc versucht instinktiv das Christliche franziskanisch unschädlich zu machen; denn er vermochte nicht die mannigfaltige bildhafte Gestaltung der Alten zu gewinnen, denen das Geistige in täglichem Umgang so vertraut geworden war, daß es voll leibhafter Körperlichkeit und vielfältig greifbarer Wahrheit da-stand, zum Wirklichen vereinzelt und gestaltet.

Ein Künstler, der die jagende, strenge Tragödie der Reinheit erduldet. Solch asketischem Seinszerstören entspricht das Zerschneiden der Form um eines religiös erlebten Inhaltes willen. Fast will man sich tadeln, noch nach dem Wie zu fragen. Man möchte sagen, daß solche Malerei, wie sie früher einmal an wissenschaftlichem Beschreiben, an nachgeöffter Anekdote und Geschichte fast verstorben war, auch durch die Anekdoten- und Historienmalerei des reinen Geistes, des Abstrakten, ertötet wird. Innerlichkeit muß zumindest durch sichtbare Gestalt beglichen sein. Hier verliert man sich in gefühlsamen Philosophemen, und für das Sichtbare verbleibt zu wenig Kraft. Dies wundervolle Vorspiel verbraucht zu viel Kräfte und ist zu sehr gegen das Bilden gerichtet; das Handwerk wird durch breite Metaphysik geschmälert.

Marc gedachte oft der frühen reinen Meister; allerdings schrieb er: „reine Bilder sind so selten“; er schloß daraus kaum, daß sein Inneres, seine Reinheit, vielleicht gegen den Hauptteil aller Malerei gerichtet war und die versuchte geistige Vollendung mit hoffnungsloser Einseitigkeit gebüßt werden müsse. Seine gefühlsame Mystik war anders als die Welt dieser Primitiven, die von Religion und Kirche eine Fülle — vielleicht heidnischer — Gesichte zum Erbe erhielten. Dem Religiösen ohne Religion und Kirche fehlt Gott als geformter Gegenstand, als Gestalt, so bleibt er ohne Grenzen und Körper und sucht im Unbestimmten führerlos allzusehr den reinen Geist. Die Primitiven lebten in vorgeformter geistiger Welt. Maler wie Marc und Kandinsky wollen diese aus plötzlichen Ich erschaffen und erschöpfen sich bereits im subjektiven Erfinden. Ein gestaltetes Religiöses, eine gefügte Welt der Symbole, war ihnen nicht gespendet, und so verengen sie sich in egozentrischer Mystik.

Kandinsky blieb im subjektiven Lyrismus befangen, der zur Dekoration trieb; Marc kompensiert diesen religiösen Egoismus, indem er sich in das reine Wesen des Tieres zu verwandeln sucht. Der Mensch ist „Übergangsprodukt wie Tier und Pflanze“, und so vermöge er seherisch in das Tier zurückzukehren. Man bemerkt Indisches und Nietzsches Wiederkehr. Er denkt darüber nach, wie im Auge des Rehes abendliche Wälder, im Blick des Teichhuhns schillernde Gewässer sich spiegeln. Immer will er die unmittelbare Dynamik des

Gegenstandes festhalten. Er meint, solches sei den Kubisten gelungen; hier täuscht er sich; denn diese gestalteten die Ereignisfülle des Volumens aus eigener Augenbewegung.

Marc wie Kandinsky ermangeln der Gegengewichte ihrer gestaltverzehrenden Mystik. Im Bild überspielt ekstatische Leere und Hingerissenheit die grobschwache Gestalt, und die metaphysische Abstraktion läuft etwas leer in schmückenden Ornamenten.

Marc lernt wie Klee bei den Kubisten; er bedient sich etwas pathetisch ihrer Formschichtung, wobei er in einem instinktiv stilisierenden Kubismus befangen bleibt. Denkerisch hatte man sich — alte Gänge beschreitend — von der Welt erlöst; im Malen schwankt man lange zwischen imaginativer Form und überliefertem Gegenstand; das Ergebnis ist pathetische Ornamentik. Die Welt mag im Sinnieren überwunden sein, aber die innere Gestalt ist allzu schwach dabei durchgebildet worden. Dieser Heroismus verlief negativ; ekstatisch glitt man ins Ornamentale, und die Raumbildung zeigt einen vergrößerten Kubismus; die Metaphysik hatte das Auge entleert und gestattete nur farbiges Spiel allzu armer optischer Elemente. Marc besaß die Reinheit des Menschen, der Natur und eigene Natur vernichten muß, da sein Denken noch stärker war als seine beginnenden scherischen Kräfte. Seine Augen, von der Suche des Absoluten geschwächt, rollen in Ornamenten, da anhebende Gestaltung noch nicht hinreichend durchformt ist. Marc besaß noch keine ausreichende Kraft zu Gestaltkontrasten. Eine monumentale Gläubigkeit läßt erste Form hinaufschleudern, der aber beherrschte Kontrapunktik fehlt; man bleibt im Entwurf, da das mystische Schauen — dem der Primitiven so fern — vielfacher Form ermangelt; Kosmik und Ekstase im Absoluten enden tragisch im pathetischen, etwas mechanischen Entwurf.

Gerade um solchen Urteils willen ließen wir den früh gefallenen Franz Marc selber sprechen, damit er sein Werk deute und verteidige.

AUGUST MACKE

Geboren zu Meschede im Sauerland am 3. Januar 1887; gefallen am 26. September 1914 bei Perthes in der Champagne.

Zwischen den Künstlern vom „Blauen Reiter“ stand Macke. Weniger kühn, doch auch weniger umirrend als Marc, der Freund, nutzte er seine frohe, positive Begabung (Abb. 413—416). Da er als Jüngling fiel, verlor man ein Paar kultivierter Augen und eine Hoffnung. Er hätte wohl kaum Entscheidendes zur Abänderung der Malerei und des Sehens beigetragen; sicher ist in ihm ein gleichgewichteter Künstler guter Mitte verlorengegangen. Doch ist jedes Urteil vor solch frühem Tode verwegen; denn wir wissen nicht, wie der Begabte sein Leben zur Höhe führt.

WASSILIJ KANDINSKY

Das Erlebnis der Maler um 1900 war es, aus dem Dualismus zwischen der Kunst, die in immer stärkere Isolierung geriet, und dem Überkommenen Folgerungen zu ziehen. Man schuf artistische Formen, die, zunehmend unabhängiger von den Dingen, eine Art eigengesetzliche Existenz besaßen. Die Impressionisten hatten hierzu ein wundervolles Handwerk hinterlassen. Langsam wurden diese artistischen Formen vom Bürger angepaßt, und um 1920 bemühte man sich nach dieser heroischen Jugend, die monologisch verlaufen war, wieder die gängig greifbare Wirklichkeit zu fassen und zu beherrschen; die Jugenderfahrung wurde nun auf das Gegebene, das man einzuspannen gelernt, angewandt; denn dem Manne mochte kaum der enge Kreis des lyrischen Selbstgesprächs genügen. Es galt, Dinge und Mensch zu beherrschen, man versuchte nun die visuelle Abstraktion auf die Erde zu projizieren, kraft jener das Gegebene zu erobern und sich selbst unmittelbar herrschend in die Dinge zu stellen. Man wendet an, realisiert. Einige wurden bis zu photographischem Verismus geschleudert, war doch zwischen 1914 und 1920 Wirklichkeit penetrant geworden wie selten einmal.

Dem Russen Kandinsky eröffnete sich breit ein Dualismus zwischen Motiv und innerem Inhalt; er spürte, das Motiv gehöre nur mittelbar zum inneren wesentlichen Ablauf, der nicht als zufälliges Akzidens, sondern als untrennbarer Kern des Geschehens erfaßt wurde. Man spaltete sich von dem Außen ab und stülpte in nacktes Selbst, das farbig wie zwangsläufig explodierte. Einige schrieben solche Umkehr malender Unfähigkeit zu, worauf erwidert werden kann, daß Mystiker sich kaum zu Reportern eignen und ihnen zunächst nicht das Talent bestritten werden darf.

Dies war Erlebnis: die Scheidung zwischen zufälligem Gegenstand und notwendig verspürtem innern, unabtrennbaren Inhalt. Kandinsky stellt eine dualistische Spaltung zwischen innerem notwendigen Inhalt und von außen gegebenem Gegenstand auf und versucht den Nachweis, daß dem inneren Gestaltsinn spezifische halluzinative Formen entsprechen. Unter dem Auftrieb eines nackten optischen Solipsismus zerstoßen die Dinge; Objektzerfall.

Kandinsky wurde 1866 in Moskau geboren. Nie wird er die farbig alte Stadt vergessen. Er wird Jurist und arbeitet über altrussisches Bauernrecht. Es macht ihm besonderen Eindruck, daß der russische Bauer nicht den Tatbestand, sondern den seelischen Zustand des Angeklagten zur Urteilsbildung hervorhebt. Wohl um 1900 geht er nach München und wird Maler. Mit dem Krieg kehrt er nach Rußland zurück. 1921 kommt er wieder nach dem Westen.

Kandinsky fand allmählich seine Aufgabe, die sich aus unbedeutenden Anfängen ergab. Er scheiterte in seinen Bildern meist am Konkreten, das er, unbefriedigt von den Dingen, mit Stimmungslyrismen oder Märchenhaftem zu umgeben versuchte, wobei peinliche Münchner Jugendmalerei kaum vermieden wurde. Immer stärker drängte sich ihm die unmittelbare Gewalt des Farbigen

auf: 1909 malt er seine erste Improvisation, 1910 „Komposition I“. Immer noch verknäulen sich Motiv und innere Farbform, wofür er sich die Kategorie der „Impressionen“ schafft, oder er benennt solche noch gegenständlich befangene Lösung „Lyrisches“. 1911 entsteht sein erstes „abstraktes“ Bild.

Bei Kandinsky setzte ein Protest ein, der eine Generation bezeichnet: die Entdinglichung, der Wunsch, unmittelbar nackt ein seelisches Geschehen darzustellen. Man verschmäht den metaphorischen Ausdruck, strebt Unmittelbarkeit des Selbst an und zerfällt um dessentwillen mit der abbildbaren Dingwelt; eine Angst überwältigt diese Künstler, daß jedes Ding nur Hinderung der Seele ist; asketisch wendet man sich gegen das abbildbare Sujet, man versucht aus sich die wesentlichen Formen und weiter die dementsprechenden Formgegenstände zu erzwingen, damit das Bild nur ein Ausströmen der reineren Seele sei; Verchristlichung der Optik — das Visuelle wird zum inneren Gegenstand; ein Paradox optischer Immanenz, gemessen an üblichem Seherlebnis, wird aktiviert. Einziges Motiv: das von den Dingen abgekehrte Erleben des Malers. Ein Lyrismus; man gibt die eigene innere Schwingung. Kandinsky setzt in seinen Schriften häufig genug Farbform und Tonbild einander gleich. Ins Bild konzentriert, entläßt man aus seelischem Ablauf die aufgesammelte Spannung zu dynamischem Nebeneinander, das aus Farbverhältnissen geschaffen wird, die kaum noch ein Außen bezeichnen. Man zieht sich auf ein seelisches Zentrum zurück, das Seelenformen ausstrahlt, und schaltet die Erinnerung an ein Draußen aus, indem man sich egozentrisch begrenzt. Diktatur dinglosen Erlebens und Schauens. Die Dinge queren hemmend den eigeninneren Ablauf, haften uns auf das konservativ Starre der Gegenstandsform, die man zu schauen sich weigert, da das Ding die Empfindsamkeit gefährden könnte und zur Umschreibung zwänge. Man verlangt nach unmittelbarem Ausdruck des neuen Selbstes; neugierig will man, statt gegebene Dinge darzustellen, Formen schaffen, die Neues verraten. Zu Beginn überfällt qualvoll die rasende Halluzination; Farben zwingen irgendwohin; noch ist man willenlos — psychographisch, ja impressionistisch — getrieben. Je enger das Darstellungsgebiet, um so steiler die unverteilte Trunkenheit, gegen die man sich durch Bewußtseinssteigerung verteidigt; denn programmatische Doktrinen entstehen nicht immer aus einem primären Intellektualismus. Oft sollen sie vor überrasenden, ja zerstörenden Ekstasen schützen, wachsen aus gefährdendem Überschwang und einer kaum erträglichen Gespanntheit, die um des Lebens willen geregelt werden müssen. Die Ideologie ist hier die Tochter jäh stürzender Empfindung und wird stets den phantastischen oder halluzinativen Ursprung verraten, indem weniger reine Theoreme als Verallgemeinerungen eines subjektiven Erlebnisses, geistige Empfindungen, mitgeteilt werden. Man flieht die Dinge und äußeres optisches Erlebnis und glaubt, daß die innere Schau vom Draußen gänzlich abgespalten werden kann; man bezahlt den Stulp ins Ich mit dem Verlust gesehener Welt. Das Wirkliche wird in verschiedene Wertkategorien zerlegt; als bedeutsamste wird der psychische Ablauf erkannt, der ohne das

Hinzutreten des Draußen von sich selbst gespeist werden soll; ein kreisendes Selbstgespräch. Die Welt sei da — wozu sie nochmals bilden in eitlem Wettbewerb mit Gott, wobei man schwächerer Kopist bleibe, der ihrer Schönheit nie gerecht werde. Man anerkennt kaum eine formal künstlerische Schöpfung, deren Formen sich noch zu gegenständlichen Leitern sammeln; in dieser Resignation vor der Vollkommenheit göttlicher Schöpfung mag man ein religiöses Verhalten feststellen. So abstrahiert man ein Innen oder Ich, das transzendent abgespalten wird und nun fiktisch Träger der Elemente ist. Vielleicht ein verspätet gesteigerter Reflex des nietzscheanischen Individualismus. Die Formen bilden sich und dringen aus dem Innern; sie werden von seelischer Notwendigkeit bestimmt und durch diese gerechtfertigt.

Bei dem späteren, eher konstruktiven Kandinsky mag man sich der geometrischen Gebilde erinnern, die, in ihrer Reinheit kaum darstellbar, sich aus der mathematischen, vorgestellten Konstruktion ergeben. Hier jedoch scheidet sich die Kunst von der Wissenschaft, da sie beansprucht, das *εἶδος* gänzlich verwirklichen zu können, das man doch nicht als ein Allgemeines, sondern als konkret Vorgestelltes und somit Darstellbares empfängt.

An Stelle des Abbildes setzt man, die Resignation vor vollkommener Schöpfung kompensierend, einen Autismus und wertet nun die Wirklichkeit nach ihrer Nähe zum Ich; sie ist seelisch um so bedeutsamer, je stärkere Ichnähe sie besitzt. Das Erinnerungsmoment, das in der Gegenstandsbildung läge, sei bereits unrein — wozu des Umwegs, wo doch Malerei nur innerer Ausdruck sei; diese üblicher Welt einzuordnen, sei nicht notwendig; denn es gibt geistig unmittelbarere Bezirke. Es kommt darauf an, aus lyrischen, farbigen Ausdrucksmitteln Gegenstände zu ermalen, die dem Subjekt gänzlich entsprechen; den rein seelischen Inhalt gelte es farbig zu reflektieren; das Imaginative diktiert, und die gegebene Welt wird ausgeschaltet, da ihre metaphorische Brechung das Innere schwächt. Kandinsky schied zwischen zufälligem Gegenstand, der dem Blick fatal begegnet, und der inneren Ausdrucksform, die in isoliert subjektivem Zustand geschieht. Dieser Verbreiterung des subjektiv Lyrischen entspricht ein Verringern des Dinghaften; eine Sensibilität wird festgestellt, die eine Umbildung des Gegebenen als ungeistiges und unschöpferisches Tun verwirft und die Malerei in Parallele zu absoluter Musik setzt; durch solche Verwandtschaft wird die Dynamisierung des Bildes angezeigt. Das Subjekt schafft sich den ihm gemäßen Formgegenstand, und das Schöpferische wird bis ins Erfinden des Gegenstandes selbst gedehnt; jede Tautologie wäre vermieden, zeichnete man nicht um so hemmungsloser sich selbst; ein psychologischer Realismus. Leidenschaftlich wird versucht, die Mittel des seelischen Geschehens, das Subjekt, aus sich selbst deutlich zu machen; eine Wertverschiebung des Wirklichen wird angestrebt; eine egozentrische Vermenschlichung des Bildes. Ein Dualismus zwischen innerem prozeßhaften Bezirk und äußerer Welt wird aufgenommen, der fast christlich anmutet; die Vermählung von Geist und vergeisteter Sinnlichkeit wird umschrieben, während die Dinge sichtbarer Welt

als ungeistigere, mittelbare Zeichen abgelehnt werden, da sie nicht dem inneren Erfinden entströmen. Wertvoll sind die Prozesse, die unmittelbar geistig spielen ohne die metaphorische Schwächung durch Dinge und Anekdoten des Reporters. Vielleicht übersieht man hier, daß das Bild als Teil des Wirklichen eben auch dies Wirkliche nun beherrscht und bannt.

Kandinsky glaubt, das Motiv lenke von den Elementen des Malens ab. Man erinnert sich hier der „Voyelles“ Rimbauds und der Wortfortpflanzung Stramms, dessen Gedichte aus wenigen Wortelementen klanglich-grammatikalisch und kraft geistiger Bindung wachsen. Malerei: ein Mittel geistiger Isolierung gegen die Welt. Ist Malerei ein selbständiger Bezirk, so besitzt sie notwendig in sich selbst genügsame Elemente. Also man absolutet und übergeht das Fragmentarische jeder Kunstübung, das durch Konzentration auf einen Sinn bedingt ist. Ein unmittelbares Farberleben scheidet sich vom Gegebenen, man bildet aus frei empfundenen Farbbeziehungen den visionären Farbgegenstand. Man erinnert sich fern der Farbgliederung Delacroix' und der Impressionisten; man hatte in der Farbbewegung den bestimmenden Gegenstandsbildner zu erkennen geglaubt. Kandinsky bildet seine Farbkörper aus innerem Zwang, aus einem Gefühl, das oft in symbolisierende, also literarische Deutung umschlägt. Die Gegenstandsentsäußerung zwingt zu einer etwas unbestimmten, oft willkürlichen Gesetzgebung; Kandinsky beruft die innere Notwendigkeit: „Farbharmonie beruht auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele.“ Gerade das ungemein Egozentrische seines Bildens mag ihn zu gesetzhaften Verallgemeinerungen geführt haben; man verläßt die gegenständlich leitenden Motive und will Geltung der unmittelbaren Forminhalte durch die Gesetzmäßigkeit des bildenden Vorganges und seines Ergebnisses erreichen. Man stützt ihre Begreifbarkeit durch ein Verknüpfen der Farbbeziehungen mit musikalischen und anderen Sinnesassoziationen, ohne das Fragwürdige einer psychologischen Gesetzesbildung einzugestehen; denn jedes versuchte seelische Gesetz ist umkehrbar, und wir besitzen kaum Handhaben, eindeutige Gesetze inneren Ablaufs zu bilden. Hier werden wohl allgemeine Kausalität und besondere Notwendigkeit verwechselt, und hiermit zerfällt das theoretisch Zwingende; an seine Stelle setzt Kandinsky das „Mystisch-Notwendige“ des Bildens, das jeder Theorie wohl vorausgeht.

Severini zeigte die Schwächen seines mathematischen Theorems, da er mit der quantitativen Konstruktion die unmeßbaren seelischen Qualitäten des Bildschaffens nicht umspannt. Kandinsky versenkt sich gänzlich in die dinglosen Inhalte der Seele, die symbolisch aufgefüllt werden, um eine Doktrin der farbigen Ekstase zu gewinnen. Der durch Subjektivismus Isolierte sucht nach einer inneren Gesetzmäßigkeit, damit sein Tun nicht in der Einsamkeit der Willkür absterbe, sondern ein geistiges Gesetz den Beschauer zum Wiedererleben farbiger Ekstase zwingt.

In diese ist leicht Rationalisierbares beschlossen; zunächst wird man mit Vernunft sich gegen ihren Überfall verteidigen; die Ekstase, undurchbrochen

von gegenständlicher Vielfältigkeit, wird sich leicht rationalisieren lassen, nicht weil sie immer gleichen Inhalt zauberte, sondern der Mensch angespannt wird, sie zu Inhalten zu zwingen, damit er ihrem Kern, dem engen Punkt, entlaufe. Erfahrung ist vielfältig und wird formaler Einheit relativ eingeordnet; Ekstase umkreist einen festen Punkt, und deshalb ist sie verstandesmäßig systematisierbar; das Schöpferische besteht hier in der Variation der Inhalte. Die Betonung des Subjekts ist ein zentripetaler Prozeß, in dem die Dinge von etwa immanenten Elementen verdrängt werden, die geordnet nach außen projiziert werden sollen.

Der Maler drücke den geistigen, seelischen Inhalt durch die Farbe aus. So gelangt Kandinsky zu einer Art Charakterologie der farbigen Elemente; ein Kanon wird versucht; man will sich rechtfertigen oder gegen das Schwindelgefühl gewagter Vision ankämpfen. Zuerst versucht Kandinsky den Charakter der Grundfarben Gelb, Blau, Grün, Rot usw. zu erklären; hier bedient er sich vor allem poetischer Inhaltsdeutungen, um aus allgemein Gefühlsmäßigem und literarisch Eigenwilligem eine Art Ethik der Farben zu bilden. Hier zeigt sich, wie das Gegenständliche durch die seelische Deutung verdrängt wird. Jedoch scheint wenig getan, den Charakter einzelner Farben lyrisch zu bedichten; die einzelne Farbe ist Ware. Kandinsky beschäftigt sich zu wenig mit der Gesamtvorstellung des Farbigen und übersieht allzusehr die Beziehungen, durch welche die Farbe erst sinnvoll präzisiert wird. Form ist Vereinheitlichung der Beziehungen von Farbe, Linie und Volumen an jeder und zu jeder Stelle des Bildes, die an jedem Punkt angeregt und möglich sein muß. Diese Fülle allmählich überlieferter Beziehungsvariationen macht die Bedeutung des klassischen Bildes aus, dessen Möglichkeit Cézanne von neuem versucht hatte. Kandinsky beschäftigt sich allzusehr mit der Materie des Farbenhändlers, die er literarisch verklärt; Farbe an sich ist nichts; nur Farbe, formal modifiziert und auf eine Raumvorstellung bezogen, gewinnt künstlerische Bedeutung, weil sie hier umfassender Gestalteinheit unterworfen wird. Die Theorie der Farbe des Kandinsky ist Bedichten der Farbtube; nicht viel mehr. Wenn die Farbe an sich einen solch präzisierten Charakter bereits besäße — wie wenig bliebe dem Maler an Erfindung und Variante; im besten Fall wäre er Arrangeur, denn weniger beherrschte er das farbige Mittel als dieses ihn, da es bereits in sich die Voraussetzungen der Form trüge und so die Möglichkeit des Erfindens einschränkte. Solch theoretisches Einschätzen der Farbe folgert aus persönlichem Erleben; Kandinsky war wohl zu Beginn seiner Arbeit geradezu halluzinativ von der Farbe beherrscht, die er eher assoziativ deutete, als einer vorerfundenen Formvorstellung einordnete; während die Brauchbarkeit von Farbe und Linie in ihrer vielfältigen Gestaltungsmöglichkeit beruht, die vom Künstler jeweils bestimmt wird. Gerade jene passive Hingabe an die Farbe mag Kandinsky den Weg bis zur Gegenstandsschöpfung versperrt haben; seine Doktrin verengt die Gestaltungsmöglichkeiten allzusehr, und so drang er nicht zu den Bilddingen, sondern in sich zurück, um, mit der Farbe zunächst sich begnügend, sie als

seelisches Ausdrucksmittel zu erklären. Kandinsky fordert eben das Anerkennen seiner lyrischen Deutung, er verlangt nach dem Zuschauer, „der das Bild direkt auf sich wirken läßt“. Entweder man übernimmt die subjektive Deutung, die zu mystisch gehautem Gesetz aufgewertet wird, unterwirft sich einer behaupteten inneren Notwendigkeit oder sieht nur ein mehr oder minder geschmackvolles Arrangement.

Kandinsky gab in seinem Traktat „Über das Geistige in der Kunst“ eher assoziative Lyrik über das Dekorative, als daß er etwas über komplexe Form gesagt hätte. Kandinsky gibt flächige Farbengebilde; in dem rein Flächigen, das nie versucht, Volumen zu integrieren, ist vielleicht bereits eine Abschwächung des plastisch Dinghaften gegeben; da man nur von musikhafter Farbe ausgeht, wird jedes Volumen übersehen; das raumhaft Tektonische hemmt wohl den Ablauf der farbigen Sensationen. Man fürchtet vielleicht, wenn das Formerlebnis in Gegenstände mündete, sein Inneres zu banalisieren; allzusehr setzt man den Bildgegenstand den konventionellen Dingen gleich und übersieht, daß jener auf der Peripherie des Bildes liegt, wo Schöpfer und Betrachter sich einen, damit der Schauende von den Dingzeichen zu den formalen Ausgangsvorstellungen zurückdringe. Kandinsky setzt an die Stelle des visuellen Gegenstandes den farbigen Kommentar des seelischen Inhalts, wodurch seine Bilder assoziativ verbundene Illustrationen des seelischen Erlebens werden. Bei Kandinsky geht der Betrachter vom farbigen Dekor zu einer kaum festlegbaren Gruppe gehauter seelischer Bedeutung, und der Weg ist einem unbestimmten Dichten geöffnet. Beim gegenständlichen Bild wird der Laie mit präzisen allgemeinen Dingzeichen und gleichzeitig formal affiziert. Die Wirkung ist also im Groben vorbestimmt. Kandinsky jedoch mindert das Bild zu isoliertem Lyrismus, den er theoretisierend der Vereinzelung entreißen will. Es scheint aber, daß sein späteres Verwenden geometrischer Formen, die bestimmten Farben und deren Bewegung entsprechen sollen, geringere Erfindung kündigt denn ein Topf des Chardin oder eine Frucht des Braque. Da Kandinsky geometrische Elemente anwendete, unterlag er wohl konstruktivistischen Strömungen. Sinn aller Kompositionen ist ihr Eindringen in die uns gebotene Welt, die ohne jene unverständlich, geradezu unbenutzbar bliebe; denn man komponiert letzten Endes aus biologischem Bedürfnis. Kandinsky verbleibt in reizvoll gruppierten Elementen; er übersieht jedoch, daß die Dinge erst formal bedeutsam werden, wenn sie Signale und Zeichen der Raumerfahrung sind. Der Bildgegenstand selber schreibt kaum die Form vor, sondern ist ein Ergebnis tätigen Formvorstellens; und dies gewinnt völlige Kraft, wenn der Gegenstand im subjektiv formalen Vorstellen besiegt und neu geschaffen wird. Hier werden biologische Bedürfnisse befriedigt, und man behauptet sich gegen die göttlich gebotene Schöpfung. Kandinsky verschließt sich hingegen in eine zart ergebene Dingangst, die er durch die alte Gegensatzkonstruktion von Geist und weltlicher Gegenständigkeit stützt, ohne daß er die Fruchtbarkeit des gegenständlichen Widerstandes (einer seiner gewöhnlichsten Vorteile) nur erwähnte.

Seine angestrebte Freiheit des Ausdrucks ist auf einschränkendem Verneinen gegründet; sein geistiger Purismus trägt noch ein Stück alter christlicher Metaphysik in sich: die Lehre vom absoluten, hermetischen Geiste. Entweder der Betrachter glaubt diesem Dogma oder sieht in den Arbeiten nicht allzu kühne Dekorationen. Kandinsky hängt gänzlich von der Laune des Betrachters ab, mit welchen Inhalten dieser die gebotene Dekoration erfüllt, und es bleibt fraglich, ob sich die Assoziationen des Betrachtenden mit denen des Malers je decken werden. Die Gegenstandslosigkeit erlaubt dem Schauenden, zum dichtenden Poet zu werden, und diese Arbeiten enden als Illustration von mehr oder weniger literarischem Inhalt. Kandinsky mißverstand den Wert des Gegenstandes, der die deutende Willkür des Betrachters einschränkt und diesen in die Formen überleitet; denn der Gegenstände bedarf man, um das Bild der Isolierung zu entreißen. Anders, wenn Kandinsky von Dekoration der Architektur spräche; doch hierzu mangeln seine Arbeiten der tektonischen Strenge. Wenn es aber um das Staffeleibild geht, genügt kaum die Tautologie der Farben.

Kandinsky übersah allzu wichtige Kräfte, vor allem die Gestaltung des Raumes; seine Lehre ist zu arm und nichts anderes als die Verallgemeinerung eines im Selbst verengten Erlebnisses, dessen Einfachheit und allzu persönliche Erregbarkeit in theoretische Rechtfertigung umschlug, damit man selber zur Ruhe komme.

Die versuchte Freiheit wurde mit literarischer Altgläubigkeit gebüßt, und das schmale Erlebnis sollte lehrhaft gerechtfertigt werden, wobei man, vielleicht allzu große Eigenwilligkeit fürchtend, theoretisch an die Alten sich anzuschließen versuchte, aus deren Reichtum Kandinsky das wenige ihm Nahe herausgriff. Entgegenständlichung ist ein leerer Zwischenzustand vor der Entdeckung neuer Formen des Gegenständlichen; denn eingeschlossen in diese verwirrende Welt müssen wir sie immer von neuem ein wenig ordnend erfinden.

Mit Verismus und Kolportage reagierte man gegen die enge, poetisierende Freiheit des Kandinsky. Nun verurteilte man die lyrische Subjektivität zum Hindernis zwischen Bildfläche und darzustellendem Gegenstand. Sorgsam will man beschreiben. Das Subjektive wertet man als sentimental individuellen Kunstschwindel und hofft im Objekt genügend Elemente zu peinlicher Darstellung vorzufinden. Fast sklavisch beschreibend, eher wie Journalisten, läuft man nun hinter Natur und Gegenständen einher. Subjektivität, lyrische Ekstase sanken im Kurs, man eilte ins andere Extrem, unfähig des klassischen Ausgleichs, in welchem Natur und Subjektivität einander das Maß bestimmen, um zum Ganzen sich zu schließen.

PAUL KLEE

Dies drohte von Kandinsky und Marc: ein Imaginatives, das die Welt ausschloß und trotz der leidenschaftlichen geistigen Bemühung eher Dekoration

bot; eine negative Ästhetik, die ihr schmales Ergebnis durch Literatur auffüllen wollte. Eigenwillig behauptetes Inneres — Geist, wie man es nannte — wurde gegen grobe Natur gestellt, deren kräftigenden Widerstand man floh. So hielt man sich ungehemmt am leichten Mittel: dem lyrischem Ornament und trieb in schnell systematisierte Innenschau. Man glaubte reiner zu werden, indem man die farbigen Gleichungen abgespaltener immanenter Prozesse malte; gerade die Enge des Subjektiven bedroht mit flinker Mechanisierung, und am Rande seelischer Reinheit steht Assoziation oder Allegorie; das billig Vermischte des Abstrakten. Man bezahlte eine asketische Haltung mit allzu beredsamem Kommentar.

Klee ging anderen Weg; er bleibt beim Motiv und setzt an die Stelle der gebotenen Gegenstände erfundene Inhalte, die aus der Bindung von Erinnerungsbild und Halluzinativem erwachsen; Klee isoliert nicht die visionären Elemente, er baut sie dem Geschauten ein, benutzt ihre Gegensätzlichkeit und Verwandtschaft, so daß einander fremde Bezirke sich reiben und grotesker Humor still auf kleinen Blättern in Gegensätzen lacht. Bei Kandinsky erschien es fraglich, ob diese rein subjektiven Gebilde inhaltlich eindeutig erfaßt werden. Klee dirigiert seinen Betrachter durch klar leitende Titel. Die Kleesche Welt, ein humoristisches Gegenspiel von Wahrnehmung und gedichteter Form, weist erheblich reichere Gestaltung auf als die erregten Ornamente Kandinskys (vgl. Abb. 417—422; Tafel XXV).

Klee betrachtet mit feinem Humor die eigene Vision, er nimmt nicht nur Abstand vom Gegebenen, er stellt sich in metaphysischer, etwas spottender Flucht jenseits der Bilder, immer bereit, eigene Gesichte mit spöttischem Humor anzuschauen. Er verteidigt sich gegen visionäre Ekstase nicht mit Verallgemeinerungen, doch mit einem Humor, der auch die erfundene Welt als nur vorläufig bezeichnet. Klees Humor liegt vor allem im Optischen, dem grotesken Gegensatz von primitiver Zeichnung und raffiniert gespielter Farbe, in Proportion und Blickstellung. Im Grunde leben die Märchen nur von behauptetem Traum, da ihre Wahrheit in der „Lüge“, im Verzicht auf andere — übliche — Wahrheit, liegt. Zum Begreifen dieser sichtbaren Gesichte wird der Beschauer durch ihre Formverwandtschaft mit den Gegenständen der Tagwelt geleitet. So jagen sich diese Märchen, als müsse das nächste das erste beweisen. Erinnernte Träume vielleicht, deren Wahrheit durch zeichnendes Wachsein gerettet wird, während man sonst diese Bezirke als angeblich wenig Handelsnützliches oder Peinliches zu vergessen strebt. Solch zutage gewecktem Bewußtseinsenthobenem entspricht ein fast unbewußtes graphisches Hinfahren, man folgt den Gesichtern, bis man sie meistert und nach Willen hervorbringt.

Hier rührt man Eigentümliches, eine Energie des Helltraums, die vieler romantischer Kunst Grundkraft ist. Klee schuf sich eine Technik des Traums, fand ein formal bestimmtes Hellsehen, wobei ein Urprozeß des subjektiven Schaffens, die Ausschaltung der gegebenen Welt, einströmt. Doch verallgemeinert man inneren Ablauf nicht zur Doktrin, wohl gerade aus einer Sicherheit

des Erlebens; man zwingt den Traum, konkret zu bleiben; man verteidigt sich gegen beide Erlebniswelten, indem man sie durch Verbindung humorvoll im Bilde verflucht oder gar gegenseitig aneinander sich rächen läßt. Welt und Traum heben sich auf, durchfliegen einander und sind nur vorläufige Ahnung des Zeichenlosen; darin liegt wohl etwas kleesche Bosheit, wie alle Transzendenz etwas spottende Heiterkeit weist. Die Gestalten der gebotenen Umwelt genügen nicht, wir träumen noch anderes und lassen solche Gesichte sich figural bannen. Ein Künstler wie Klee klärt die Jagd der Träume und macht sie zeichnerisch bewußt. Gezeichnete Wunder, die existieren wie Tisch und Stuhl, wenn man genaue Kraft besitzt, sie zu spüren und zu sehen. Nun bedrohen die Gestalten einer Zwischenwelt — nahe, schwer faßbare Grundkräfte — das Übliche kichernd und mitunter furchtbar. Sobald der angeekelte Mensch zu handeln verschmäht, wird er diese okkulten Kräfte suchen, wenn er nicht dem gestaltlos leidenschaftlichen Starren verfallen will. Sie werden ihn dann zu einer Existenz verführen, deren Technik von Klee vorbereitet wurde: Bewußtmachung der Träume. Denn dies ist wohl Motiv Kleescher Kunst: Erweitern der Gestaltwelt aus Bezirken, die üblichem Sinn verborgen bleiben, deren angebliche Nutzlosigkeit der Geschäftige kaum beachtet. Der Helle, Feine ist dieser Welt überdrüssig geworden, ergibt sich jedoch nicht gestaltfeindlichen Theoremen, sondern sucht neue Gestalt. Hierin trennt sich Klee entschieden von Kandinsky. Der Künstler zeichnet das selten bewußt Geschaute auf, die Traumgestalt. Diesen eiligen Gebilden mag die neue Dynamik entsprechen. Mitunter begnügt man sich mit Impressionistischem, um das flirrende Huschen der Schleier zu berühren.

Klee entreißt diesen Gesichtern ihr Lebendigstes, was über das täglich Nützliche hinaus sie unserm Geist verbindet, geschaute Gestalt. Er zwingt Mensch und Traum in gemeinsame Struktur: das Bild. Klee geht auf Entdeckung neuer Realität. Wir wissen nicht, wie weit diese kräftig sein wird, in der biologisch üblichen Welt sich zu behaupten, wie weit sie Gewalt besitzt, Objektivität zu erzwingen. Klee spielt die Realität des optisch bewußt gewordenen Traums gegen die des üblichen Handelns aus. In jedem Fall wurde hier eine seelische Entdeckung konkret und nicht ein gestalthemmendes, surrogierendes Theorem.

Klee schafft eine kleine Zwischenwelt, die gewiß nie zum Schulhaften erhoben werden soll, deren skurriles Frommsein jedoch nicht verleugnet werden darf. Da wir kaum noch objektive symbolische Bezirke besitzen, schafft er sich eine private Mythologie, wobei die noch abtrennende, wirklichkeitsferne Kraft neuer Anschauung klug genutzt wird. Klee verstand die märchenhaften Humore, die in formaler Distanzierung liegen können — märchenhaft paradiesisches Lachen oder aburteilender Pessimismus gegenüber gebotener Natur. Die Rettung spielender Mythe ist ein Motiv Kleescher Dichtung — wobei nicht übersehen werden darf, daß solch private Mythologie formalen Zwang zu ihrer Anerkennung enthält; doch die Rache der Natur liegt in der Dünne jeder Subjektivität, deren Bejahung fast von der Laune des Betrachters abhängt.

Klee, der am 18. Dezember 1879 bei Bern geboren wurde, kommt 1898 nach München und studiert bei Knirr und Stuck. 1901: italienische Reise mit dem Bildhauer Haller; 1903—1906 radiert man und lebt bei den Eltern. 1912 zieht Klee nach Paris, 1914 reist er mit Macke nach Tunis. Nach dem Krieg ist er am Bauhaus tätig.

Die frühen Radierungen zeigen etwas Münchner Phantastik; die Anschauung zögert noch im Akademischen, das Außerordentliche soll vom Titel herkommen, man laviert in der beschreibenden Romantik der Ensor und Kubin. 1908—1913 entstehen ungemein feine Federzeichnungen, vor allem Landschaften, deren graphisch sensible Haltung außerordentlich ist; ein Pflanzenstück, eine Straßenecke, mit Bäumen bestandene Flüsse bilden sich aus sonderlich freien Strichen. Paris und Tunis lehren Farbe. Klee ordnet seine Mittel; zweifellos — er benutzt nun das Nebeneinander des rasch ermüdenden Delaunay, begreift das kubistische Brechen des Gegenstandes, das Ineinanderschieben verschiedener Formfelder. Man studiert die Matissische Verselbständigung der Farbe, die Dynamik futuristischer Bilder, ihre Energielinien, und nutzt sie zum Hervorträumen fromm staunender Grotesken, die sich nun selbständig formal behaupten, da man sich freierer Gestaltungsmittel bedient. Diese der Wirklichkeit entfernten Bildmittel werden nun in ihrer Märchenhaftigkeit erprobt, ihre Distanz ermöglicht eigenen Mythos oder wird als Gegensatz zu Erinnerungsvorstellungen genutzt. Solcher Märchenwelt entspricht die kluge Technik eines raffinierten, sehr bewußten Kindes; denn es mag frommem Wagnis entsprechen, daß man Verträumtheit durch technisches Bewußtsein beherrscht. Dem Traum entspricht vielleicht primitive Technik, dem aufhellenden Bewußtwerden des Traums eine angestrengte Stufung, die sucherische Formklärung. Wir betonten das reizvoll Paradoxe der Kleeschen Arbeiten, die scheinbar kindhaft mit empfindsamem Geschmack hingeflacht sind und trotzdem das schwer Beschreibbare eines jugendlichen Heldentraums wahren. Wie das Kind spielt Klee über Wirklichkeit hinweg, die an der Peripherie skurril gewichtsloser Träume schattet, und als gewitzter Techniker der Vision wählt er subtile Mittel. Dem grotesken Ineinander von Natur und Traum entspricht ein Zusammen von Kindhaftigkeit und Virtuosität des Mittels. Ein besonderer Fall des Romantischen, in welchem sich eine primitive Haltung aus empfindsamer Kompliziertheit bildet.

Hatten die Jungen die biologisch gegebenen Formeinheiten nicht als bindend anerkannt, so fand Klee, daß imaginativen Formen frei gefundene Inhalte entsprechen sollen, und daß der Künstler, seinen Gegenstand schauend, dichtet. So öffnete er eine Zwischenwelt, deren Geschöpfe, das Willkürliche berührend, die Willkür des Traumes besitzen, der eine gleiche formale Freiheit entspricht. Hiermit war Klee aus der literarischen Illustration gerettet; man hatte seine Technik des kleinen Wunders gefunden. Doch auch hier droht die Abgetrenntheit geträumter Welt. Klee wagte den Vorstoß in vergessene Bezirke; Kandinskysche Ekstase wurde gegenständlich präzisiert. Die Skepsis gegenüber

der Wirklichkeit, die jede freie Form ausspricht, führt zum Wunder geträumter Gestalten, und der Zweifel an der Verbindlichkeit objektiver Gesetze lockt zum Staunen über subjektive Mythen, deren Entstehung schwer durchschaubar ist. Mythe und Welt mögen sich heute kaum verbinden; in ironischem Kampf spotten sie einander, weil wir noch nicht ihre Einheit zu finden vermögen. Da man dieser Welt nur noch wenig glaubt, vertraut man kindhaft staunend dem menschnäheren Traum, den der Gewöhnliche rasch vergißt oder dem Tagesgeschehen einordnet. Klee notierte mit den formalen und malerischen Mitteln dieser Zeit seine Visionen; ein dunkles Gefühl wird mit komplizierter Technik kurz beleuchtet. Visionäre Miniaturen.

OSKAR KOKOSCHKA

Kokoschka ist schwer dieser neudeutschen Malerei einzuordnen. Ein Maler, der zwischen originellem Einfall, besonderer seelischer Deutung und altem Gestaltenerbe ruhelos treibt; der mitunter seine innere Überwältigtheit epigonisch befriedet, in einen fast bewußten Wettkampf mit den großen Meistern tritt und sich müht, alten Reichtum des Darstellens durch neuartige Empfindsamkeit zu verjüngen.

Eine Begabung zwiefältigen Gesichts, ein Maler, dessen Arbeiten trotz allem Versuch zur Klassik empfindsamem Impressionismus entschleudert wurden; eine kaum bezwungene Erregtheit wirft dramatische Farbteile in alten Umriß. Gestalt und Anschauung sind wenig kühn erfunden, neue seelische Gestimmtheit dringt kaum über die erregte Handschrift hinaus, besondere motivische Fassung mündet in ältere Gestaltsamkeit ein; so überwiegt das literarisch Außerordentliche, das seelisch Interessante (vgl. Abb. 426—445; Tafel XXVI, XXVII).

Mitunter gemahnt die Handschrift des sensitiven Wienerers an die des Rouault. Die ihn quälenden, doch stützenden alten Meister verzichten wir zu nennen, um dies angestrengte Werk nicht in allzu dichte Schatten zu hüllen.

Kokoschka bemüht sich, das Motiv in reicher Fülle darzustellen und gleichzeitig in die Struktur eigener Gespanntheit zu senken. Neuartig ist man erregt von Menschenart, einem Ausdruck, einer Bewegung; dies stellt man hin. Man geht nicht von einem abgetrennt Formalen aus, sondern vom lebendig Vereinzelten, dem Individuum, einem bestimmten Gegenstand. Man wertet das seelisch Interessante, die besondere Gebärde: so herrscht vor allem ein motivisches Erschüttertersein; man schätzt die Bildkraft der Dinge nach der von ihnen bewirkten seelischen Spannung, die keineswegs immer der formalen Ausdruckskraft gleichzusetzen ist, man gruppiert eher nach dem praktischen Erlebniswert als der Gestaltmächtigkeit gemäß. Diese besonderen motivischen Kräfte werden kaum von der etwas konventionellen Anschauung Kokoschkas gleich neugeartet beglichen; dies motivisch Interessante bewohnt vererbten

Bildraum, in dem sich Gestaltlücken öffnen, zwischen denen seelisch überraschende Fragmente den Betrachter bezaubern wollen. Man fügt einen neuen motivischen Zustand in überkommene Form, so daß motivische und formale Gespanntheit einander kaum entsprechen; der eigentümliche literarische Anlaß erweist sich als stärker als die erreichte Gestalt.

Drum bleibt man im Interessanten befangen, und die motivische Beredsamkeit will vergeblich über formale Lücken hinwegzaubern. Man erfindet psychologisierend, doch weniger formal; der persönlichen seelischen Deutung entspricht keine gleichstarke ursprüngliche Bildgestaltung, dem inhaltlich Außerordentlichen keine ungemeine Optik.

Eines versucht Kokoschka: die Fülle des alten Bildes, in dem Form sich jedem Motiv anschmiegte und der bestimmte seelische Zustand, Menschen- und Dingbesonderheit dank vielfältigem Formvorrat bejaht wurden.

Hier trennt sich Kokoschka von den Jungen, die vor die Dinge zunächst eine diktatorische Anschauung setzen. Kokoschka mag wissen, wie viel das deduktive Gestalten der Jungen ausschließt und verneint; er will die lebendig komplexe Erfahrung retten, und so kämpft er schwer um die Völligkeit des alten Bildes. Hier will er sich neben die großen Alten stellen; dies ist der positive Antrieb; doch ein negativer Anlaß mag danebenstehen: die Schwäche an originaler, letzter Gestaltungskraft.

Kaum ein Künstler dieser Generation hat gleich hartnäckig eines getan: Menschen, die einzelnen Individuen, malen; kaum ein Bildner unter den Jüngeren versuchte gleich entschlossen die Fülle des Erlebnisses selbst hinzuzeichnen, statt dieses zum Symptom vorgefaßter Gestalt zu mindern. Die frühen Bildnisse des empfindsamen Österreichers verharren noch gänzlich im seelisch Außerordentlichen (Abb. 426, 427). Charaktere bestrahlen seine Leinwände, der Seelenkundige mag vor diesen Stücken, die zu literarischer Analyse verlocken, entzückt sein. In einigen Frühwerken scheint Klimt zu opalisieren. Bald wird der Umriß vermännlicht, das Seelische in entschlossenerem Zug bewältigt. Die Gesichter werden mit visionärem Kalligramm durchädert. Die schmiegsame, doch leidenschaftlich geschleuderte Hand des Malers folgt lebendigem Gefüge, das leider kaum durch neue Form bildhaft verwandelt wird. Das modisch Seelische herrscht vor.

Kokoschka fragt nicht nach komplementärer oder reiner Farbe, er gebraucht Valeurs, liebt die Folge von Schwarz, Grau und weißlicher Tönung. Oft schwankt man zwischen plastischer Lebendigkeit und flächigem Einweben. Mit diesen Bildnissen versuchte man wohl bereits den Wettbewerb mit den tödlich großen Meistern.

Das Jahr 1908 bringt die bedeutende Landschaft „Dent du Midi“: feinnerviges Baumwerk steht gegen sonnenschimmernden Berggipfel; man nähert sich früher Malerei, Joachim de Patinir löst sich empfindsam. Etwas wie Telepathie, ein Suchen nach verlorengegangener Beseelung und vergessenem Können, klagt in solchen Bildern (vgl. auch Abb. 428). In späteren Landschaften

(Abb. 429, 435) gibt man eher geglückte Teile, ersten entzückten Aufsprung. All diesen Dingen fehlt der gestaltende, endgültige Durchgriff; diese Landschaften ermangeln der langanhaltenden Seele, die jeden Winkel in kräftigem Beziehungsreichtum atmen läßt. Die Impression verzaubert nur Teile, zwischen denen ermüdete Intervalle schwimmen; denn die Impression regt allzu geringes Gestalten an, und gerade diese Lücken, die schwach ausschwingende Durchformung, verleihen auch der Landschaft das persönlich Interessante des halben Durchgriffs.

So kurvt in „Mariä Heimsuchung“ vom Jahre 1911 (Abb. 430) staunend entzücktes Barock. Verwunderte Gebärde, Mienenspiel von freudigem Schenken und demütig gläubiger Hinnahme zweier Frauen umklammert erregt die Landschaft. Man berührt den Reichtum alter Bilder.

Hier ist die ungemeine Wirkung Kokoschkas zu klären. Dies ist es: sein Widerstand, sein Bezweifeln des deduktiven Gestaltens, das die geschätzte Individualität von Menschen und Dingen zugunsten des Schaffenden vernichtet; und weiter dies Hinüberlehnen zu den Alten; man ist entzückt, daß der Künstler keine allzu schwierige Gestaltung zumutet und doch überraschende Seele in ein vertrautes Raumbild genötigt ist, somit eine konservative Gleichheit der Formen bestätigt wird und neuer Inhalt altem Schauen sich vermählt.

Das Porträt bezeugt den Wunsch des Menschen, gegen zeitliche Veränderung und hoffnungslosen Tod ein stetes Bildnis zu setzen und sich darin die Dauer zu retten. Die formale Gestalt soll zauberisch den Tod bannen und die Persönlichkeit bildhaft bewahren. Man will sich als dieses einmalige Individuum erhalten sehen, und so entsteht der Wunsch nach möglicher Ähnlichkeit, die für das Ästhetische belanglos bleibt, da mangels Vergleichs mit dem Original nur die Lebendigkeit der formalen Werte eingeschätzt wird, die eben die Bildwahrheit ausmachen. Allerdings, der Abgebildete fühlt sich mitunter neben dem Maler etwas wie ein Mitschöpfer des Bildes.

Oft quält das peinlich Interessante, wie der Dargestellte mit forderndem Blick, schmeichelndem Lächeln oder übersteigter Miene lebhaft Teilnahme — vor allem an der Person — durch das Bild erwerben will, damit man mitfühlend ihn erlebe und er auf die Betrachtenden leibhaft wirke. Aber das gute Porträt wird stets den Dargestellten betrügen; denn das formal gelöste Bildnis verurteilt sein Vorbild zum Sterben und wirkt durch die zwingende Verwandlung des Modells in gesetzhafte Gestalt, die allein von den Nachfahren bewundert wird; der Tote wird zum Vorwand trefflicher Form gedemütigt. Wenn das seelisch Interessante überwiegt, war die Bildkraft des Künstlers irgendwie unzureichend. Das Menschliche der Porträts liegt gerade in der Anschauung des Künstlers, weniger im Anlaß; denn durch die verwandelnde Kraft des freien Gestaltens entzieht man den Menschen und sich selber dem peinlich auferlegten Geschehen, das im Wechsel Menschen und Dinge individualisiert und damit zum größeren Wechsel — zum Tode — verurteilt. Mitunter, wenn die glückhafte Identität von lebendigem Vorbild und dauerndem Bildnis erreicht scheint, mag man von der unversehrten Verwandlung von Mensch in Form sprechen.

Der Lebende erscheint gerettet, doch wahrscheinlich ist es nur ein völliger Sieg lebendiger Form, und das Bild schafft die verwandelte Vorstellung des Menschen, es tritt lebendig ins Gedächtnis an Stelle des Urbildes, die gestaltete Form bestimmt gänzlich die sichtbare Persönlichkeit des in der Erinnerung Weiterlebenden.

Um 1914 folgen die Bildnisgruppen der Frau M. und der Selbstporträts. Hier peinigt mitunter die süßliche Farbe weichlicher Formgewebe. Die charakterologische Innenzeichnung ist zarter geästelt. Auch hier überwiegt das Psychologische, und diese Augen — formal schwache Punkte — fordern eine Teilnahme, welche die kompositionelle Üblichkeit dieser Stücke kaum hervorgerufen vermag. Nennen wir noch das Bildnis von Dr. Schwarzwald aus dem Jahre 1916 (Abb. 434) und des Dichters Ehrenstein.

In der „Windbraut“ des gleichen Jahres versuchte man sausend elliptisches Barock; der Spachtel erwühlt breites Gestrieme, man will im Großen rasende Kraft erreichen, doch das Ergebnis — pathetisch visionäre Amoretten. Man bleibt in der dramatischen Erregtheit des Einfalls gefangen, die leidenschaftliche Handschrift wird kaum zu großer Gestaltung gefaßt; die Erregung findet nicht das Echo eigenster Anschauung.

Kokoschka kehrt, ein verwundeter Mann, aus dem Kriege heim. Er malt sich als irrenden Ritter (1915), unter weitem Himmel, zu dem er emporklagt (Abb. 431). Handwerk und Handschrift werden breiter, der Spachtel durchfurcht in rhythmischen Wellen die Leinwand; die Innenform quillt reicher, und mühelos mündet sie in barock strömenden Gestaltumriß.

Noch erregter quirlt der Farbstrom in der großen Arbeit „Die Auswanderer“ der Jahre 1916/17 (Abb. 436). Kokoschka wagt hier wie in den „Freunden“ (1917/18) die alte Gruppe der Halbfiguren aufzunehmen; man denkt an das Braunschweiger Bild Rembrandts, an die Spätarbeiten des Frans Hals. Wie diese Meister will der Jüngere verschieden geartete Individualitäten gegeneinander setzen und zur Einheit zwingen; die offenkundige Epigonie des Themas weckte vielleicht eine Modernisierung des Handwerks. Der Farbstrom ist verbreitert und strömt ornamental. Die Form ist weniger individualisiert, doch Gesichter, Hände und Gebärde wollen das Persönliche halten. Vielleicht verläuft der Rhythmus der Handschrift dem Charakter der Figuren gemäß. Im ganzen ist die Form breiter, dekorativer. Kokoschka nähert sich seiner Generation. Die Innenform ist abstrakter geführt, doch wird sie vom konventionellen Umriß gehalten. Keine neue Anschauung erhebt diese Gruppe zu solch kräftiger Schöpfung, daß erwachte Augen eine neue Seele in eigenster Form bewundern könnten.

In diesen Bildern kündigt sich die verspätete Modernität der Arbeiten von 1922 und 1923 (Abb. 439, 440). Über die verbreiterte Handschrift gelangt man zusüßlich breitem Kolorismus, durch den die psychologisierende Charakterisierung aufgesogen werden soll. Gerade diese Stücke weisen matte Gestalt. Man versucht einen größer geschauten, einfacheren Flächenbau. Doch hier verflieht

der Sprung des interessanten Einfalls, so daß diese Arbeiten des früheren stürmischen Zaubers ermangeln. Triviale Flächen tinten ermattet, und wir müssen schmerzlich die mißglückte Epigonie eines ermüdeten Vorgestern feststellen.

Man könnte bei Kokoschka vielleicht von sentimentalem Impressionismus sprechen, der in klassische Komposition verfestet werden soll. Das Eklektische bestünde im Verbinden zweier sehr entfernter Anschauungen. Kokoschka vermag nicht wie Cézanne die Impression als Mittel in weitdringende Gestaltung verschwinden zu lassen, die Formteile werden kaum einem originalen Gesamtbau untergeordnet.

Sentimental ist diese Kunst, da Kokoschka allzusehr dem stofflich Interessanten vertraut, das kaum absorbiert wird, da dies Schauen unoriginaler und schwächer ist als die Präntention der Inhalte; das sentimentale Moment überwiegt, weil die Bildteile mehr nach ihrer gefühlsamen als tektonischen Kraft gewertet sind und die Erschütterung durch das Erlebnis nicht gleichstarke Formen hervorruft. So schwimmen erregte Teile pittoresk in der Fläche, statt zu einheitlicher Raumverbundenheit zu gelangen, die man durch nicht ungewöhnlichen Gestaltumriß ersetzt. Diese erregten Werke verstarren in einer Dramatik, der kaum eine kräftigere, eigenste Ordnung entspricht; wann solche beginnen sollte, flieht man zu alten zeichnerischen Hilfen und gerät in instinktiven Klassizismus; ein Zwiespalt zwischen ungemeinem, anspruchsvollem Anlaß und eklektischer Anschauung, eigenen Formteilen und schwacher Gesamtgestaltung erhebt sich, so daß die Modernität des seelischen Anlasses widerspruchsvoll genug in alte Form geschlossen wird. Solchem Konflikt mag Kokoschka in die verspätete Farbaktualität der Arbeiten von 1922 und 1923 ausgewichen sein.

Wie Einfall springen diese Gesichte auf und starren widerspruchsvoll aus einem konventionellen Ganzen: ein seelisch besonderer, recht präntentiöser Inhalt, eigentümliche Teile und doch übliche Optik. Darum bleibt es beim interessanten Fragment, das zwischen müden Formintervallen schwimmt.

Ein Talent, das Genie sein will und solche Überanstrengung mit Eklektizismus bezahlt. Das Talent besitzt die Begabung des Kuppelns diskrepanter Teile, der Variante. Man verschmilzt Teile verschiedener Haltung, ohne ihr Eigentümliches zu achten, oder verharret im ersten Anlauf. Das Genie hingegen schafft große Anschauung. Das österreichische „Dolce“ Kokoschkas, seine nervige Gefühlsamkeit, kippt in krampfende Dämonie, in ein Gewaltsam-machen des Gewöhnlichen; ein nicht überraschendes Formmittel wird mit ungemeinem Inhalt überlastet; ein tektonisches Mittel, ein Formmittel zweiter Güte (die Handschrift, Farbe), wird übersteigert und an erste Stelle gerückt, damit letzte Gestaltung durch die Lautheit zweiter Kräfte ersetzt sei, und so endet man in einem nicht ungewöhnlichen Ganzen. Starke Literatur, schwächere Optik. Diese Bindung von modischem Inhalt und eklektischer Form ist modernistische Epigonie; ein anderes ist: irgendein Stoff und die neue

Anschauung — und noch ein anderes: die große Erbschaft von Stoff und Gestalt qualitativ steigern, letzten Sinn und Gestalttheit erreichen.

Kokoschka erscheint mir als ein Talent, das seine Begabung allzu präventios belastet. Ein Maler, der statt eigener Form in alten Bau übersteigerte Fragmente senkt, der eher im poetischen Anlaß verharret, als daß er diesen zum Gedicht verdichtete. Ein Verlangen nach Völligkeit treibt diesen Maler, das ihn letzten Endes zum Epigonen der Form und zum Modernen des Anlasses und der zweiten Mittel verurteilt. Man widerstrebt der Enge des neuen Bildes, man reagiert gegen inhaltlich modische Erregtheit, dann wieder gegen eigene Epigonie. Ein kompliziertes Talent, das viele unentschiedene Seelen bezaubert, da es ihre vordergrundlichen Wirrnisse und die ruhelose Unzulänglichkeit der Epoche enthält.

Der feststellende Verismus, der aus sozialpolitischen Momenten, einer Reaktion gegen die „absolute“ Kunst, entstand, wurde vielleicht durch Kokoschka romantisch vorbereitet. Er gibt das außerordentliche Individuum, das den Anspruch der Einzigkeit erhebt, während die Grosz und Dix den Menschen zunächst als Produkt einer sozialen Klasse oder ökonomischen Stufung zeigten. Gegen Kokoschkas Einzelmenschen stellte man revoltierend den Menschen der Gemeinschaft.

GEORGE GROSZ

Die Bildung dieses Talents beginnt mit literarischen Malereien, dann dringt man durch Futurismus, Dada, Konstruktion und romantische Groteske zu sachlich präzisen Feststellen.

Zu Beginn zeigt Grosz eine literarisch ergriffene Sensibilität; der Begabte malt psychologisierende Kommentare, deren malerischer Wert kaum erheblich ist, die jedoch um so mehr den umschreibenden Schriftsteller reizen mochten, der psychopathologische und -analytische Ahnung geschwätzig auspackt; diese Arbeiten von 1916 und später sind zweifellos futuristisch beeinflusst (Abb. 446, 447 und von den Zeichnungen: Abb. 448, 450—452). Schildernde Naturalismen durchsausen einander, das Milieu ist sorgsam in dynamisierte Anekdote gedehnt, Figuren queren einander, Energielinien und psychische Wirkungsfelder teilen die Fläche, plakatierte Schrift kündigt Aktualität. Das Sujet wird eher reflektiv als formal zerlegt; Vorstellungen diktieren; Freud wird in schildern-dem „Simultané“ geboten. Eine kindlich erschreckte Dämonie flieht über diese Leinen. Das große Abenteuer, phantasierende Angst vor Erotik, unbeherrschte Großstadt, die mit allzuvielen ausnumeriert wird, Jack the Ripper, die unter Kleidern geschlechtldurchröntgte Hure, erregte Spiegelungen geweckter Knäbigkeit werden sichtbar. Solche Dinge marschierten aus Aktionslyrik und -prosa von 1908/10 auf die Groszschen Linnen; gemalt war das kaum; der Jüngling mußte Angst loswerden, außerordentliche Person bezeugen; man malte das große Abenteuer zwischen Kriminalroman und gepeitschtem Wedekind oder

Strindberg. Die Literaten waren begeistert; ihre etwas ungelesenen Nöte platzten sichtbar vor irgendeines möglichen Lesers Augen. Der große Schrei, die Groschendämonie färbten endlich Effekt. Es war die Zeit, da Chagall sein anekdotisches „Simultané“ gemalt hatte, Severini den „Tabarin“, Delaunay die „Equipe“; der Deutsche goß die Lyrik darüber, dekorierte mit syphilitischem Veilchen. Neuer Superlativ steigt auf: Märchen-Amerika; Wolkenkratzer, Cowboy, Chaplin, Jazz, Smith and Wesson, Colgate, Grotesktänzer und Boxer. In Deutschland war nicht zu leben; so dichtete Grosz mit Kino, Bazar und Kriminalroman sein Amerika, die große Aventure; ein mißglückt überfülltes Bild — stundenlang zu paraphrasieren — bezeugt es: der Abenteuerer (heiliger Cowboy) inmitten eines utopischen New York. Grosz kündigt dann im letzten Gemälde jener Zeit den politischen Zeichner an: „Deutschland, ein Wintermärchen“ (Abb. 447). Der Schilderer, dem die Bildkomposition mißlang, da er vor Motiven platzte, war vorbereitet. Grosz nahm vom Gemälde Abschied. Talent war zunächst abgegrenzt.

Allmählich haben sich die Gegenstände der Groszschen Zeichnung formiert: faule Erotik, die der puritanische Preuße rügt, Passanten, Matrosen, Huren, der große Amerikaner; später werden diese Dinge schärfer, weniger lyrisch gezeigt. Im „Wintermärchen“ — Ergebnis von Kohlrübe, Lazarett, Schützengraben — griff er sein Thema und seinen Witz: der Deutsche; Bürger, Kaffern und Spießer. Das politische Thema setzt ein: Haß gegen den herrschenden Proleten, woraus bald folgert: Liebe zum duldenden Proletarier. Dies Bild ist kaum als Malerei bedeutend, aber ein Dokument mißglückter Revolte; die herrschende Kanaille frißt weiter; das Ganze: ein Bilderbogen deutscher Ideale, ein „Simultané“ von Schaubudenbildern; eben Tendenz, damit jeder verstehe. Die Kunst soll deutlich machen, soziales Kampfmittel sein; Ende individueller Privatpsychologie. Malerei sei gewohnter, abbildender Öldruck und wirke ins Breite; daß jeder sehe, ist wertvoller, als daß sein zahlender Kenner in der Kammer genieße. Man war zu Kriegsende Dadaist gewesen, hatte den Kunstschwindel erkannt, wußte, ein jedes war zu kombinieren, alles wurde goutiert. Man hatte an Picassos Klebebildern spielende Humore erlernt, bei den Futuristen anekdotischen Zusammenschmiß. Kunst sollte nur praktischem Zweck, der Revolte, dienen, wieder nützliches Handwerk werden. Gewiß, allzuleicht nähert man sich mit plattem Motiv üblicherem Darstellen; man muß nützen, proletarischer Revolte dienen. Schnittiger Haß, scharfer Kontur, Hinrichtung des Sujets steigern, damit man linker Gartenlaube entgehe. Kokett private Neurosenimagination wird durch schildernden Aufzug ersetzt. Von grotesker analysierender Romantik gelangt man über hassendes Karikieren zu sachlich präziser Feststellung. Das Deutschland-Bild ist eine simultane Enzyklopädie Grosz-scher Themen; die Motive stehen in ihren anekdotischen Wirkungsfeldern — Grosz vergegenständlicht —, die literarisch assoziativ verbunden werden. Denn weniger von Komposition ist zu sprechen als von literarischer Kuppelung; man verknüpft artistisch Assoziationen; witzig reflektives Raumbild. Man beginnt

— vielleicht aus dem Zwang formaler Schwäche —, sich negativ zur Kunst, zur Form zu stellen; Ereignis und Gegenstand diktieren; die Dynamik der Motive wird schildernd beibehalten; man stellt reflektiv zusammen. Im Deutschland-Bild beginnt dann die Farbe des Kaffers — ein Kitsch; die Farbe — ein charakterisierendes Mittel; also weg von ihrer dekorativen Verwendung. Man lernt bei Rowlandson, Newton und Hogarth. Farbe — ein moralisches Mittel. Schönheit — eine bunte Ansichtspostkarte, Luxus. Die negative Einstellung der Dekorateure zum gegebenen Motiv äußert sich hier als karikierender Witz, der das Wirkliche als politisch Minderwertiges, zerlumpten Fußball, herausstößt. Die Groteske ist die andere Seite des aktuell subjektiven Lyrismus; der schmerzhaft Sensibelste wird das Motiv nicht los und rächt sich. Begreiflich; denn was hat man ausgehalten; das war nicht mit Flucht in billiges Idyll, mit kunstgewerblicher Exotik zu bezahlen. Im „Wintermärchen“ gibt man das klotzige Gleichnis; doch diese Allegorie berührt bereits die veristische Aufzeichnung. Das Motiv beginnt über den Lyrismus zu siegen; vom Sentimentalen wird man dann zum Beobachten gelangen. Die vertikale Bilderbogenstaffelung des Zeichners wird deutlich. Motive werden übereinandergesetzt; Kommentare witzigen Einfalls; man plazierte literarisch und bricht die Sujets ab, damit sie charakteristischen Raum finden. Gegenständliche Fassung des kubistischen Dividierens; Diktatur der Fläche, die Ausführlichkeit verbietet; man setzt die charakterisierenden Teile hin; das ist weniger ein Spiel als eine polemische Gesinnung. Was schadet es, man will nicht Kunst, sondern Wahrheit; also eine moralische Angelegenheit. Man leistet es sich, formal banal zu sein; man charakterisiert eben das Motiv aus dessen platter Gemeinheit heraus, statt vornehmen Lyrismus zu betreiben; Polizei; Identitätsausweis; auf einem Blatt: ein Kino verhaßter Typen. Diese Staffelung der Motive ist so alt wie das Zeitbild; in den ägyptischen Grabkammern, auf griechischen Fliesen und Vasen, auf japanischen Makimono zieht das vorbei; Darstellung ging eben da voran, vom Bilderbogen bis zum Kino. Daß Grosz Karikaturist wurde — ein Standpunkt und vor allem der ihn beunruhigende Defekt einer gemeinen Generation. Das Bild — eine subjektive Angelegenheit, eine Willkür; der Lyrismus äußert sich im subjektiven Aburteil, in der Groteske. Grosz ist gänzlich von seinen Zeitgenossen besessen, die ihn ekeln, soweit sie der herrschenden Klasse angehören; Abscheu und Haß ermöglichen ihm die Groteske. So entwickelt er sich zum zeichnenden Propagandisten des Proletariats und erregt gleichzeitig die Zufriedenheit der verspotteten Objekte, die schadenfroh nur den Nachbarn oder Freund, doch nie sich selber verspottet glauben; der Spießer erfreut sich behaglich der Blätter, die den Aufruhr vortreiben wollen. Etwas genremäßige, sorgfältige Reportage dringt in die Groszsche Zeichnung; kennerhaft fängt man höhnisch schmalzigen Blick und grunzendes Lachen ein, studiert die Häßlichkeit der Herrschenden und entdeckt ihre simple Gemeinheit. Man idealisiert aus der anderen Perspektive mit umgekehrtem Vorzeichen. Über dem Formalen steht propagierender Haß. In den Arbeiten des sensiblen, ehrlichen Berichters herrscht

mitunter Abhängigkeit vom Sujet; aktives Moment des Beobachtens: der Haß. Der vorher primitivere, eigenwillige Strich wird den Sujets angepaßt; kaum gibt man Raumformung; das Motiv steht auf dem Blatt. Verglichen mit Hogarth, enttäuscht mitunter preußische Magerkeit des Formrepertoires. Hogarth besaß ein Erbe solider Kompositionsmittel, über welche der Deutsche noch nicht verfügt. Statt Komposition ein Lyrismus von links; Haß bestimmt die Gruppierung. Solches schafft einigermaßen Distanz vom Motiv. In der Karikatur gibt man das Motiv mit einem reflektiven Standpunkt, in der Groteske überturnt die optische Subjektivität das Sujet. Die Karikatur zeigt einen Witz, die Groteske eine optische Phantasie. Die Groteske ist eine formale Angelegenheit, die Karikatur lebt vom reflektiven Standpunkt. Oft mischen sich beide Persiflagen, der Witz wird vom Groteskraum absorbiert. In beiden Fällen entsteht die Wirkung aus dualistischem Kontrast; zwei Wirklichkeiten entgegnen einander. Im Witz geht der Kontrast von intellektuellen Momenten aus, in der Groteske vom Optischen. Die Groteske ist eine romantische Mischform. Anschauung und Geschautes werden unter Hervorhebung der formalen Gegensätze verkuppelt; Formphantastik wählt Eigenschaften des Motivs und setzt diese in eine motivgegensätzliche Form. Die Groteske ist romantisch, weil gegensätzliche Momente doppelbödig vernietet werden. Grosz kam von der Groteske zur Karikatur, da seine eigene Raumphantasie nicht allzu stark blieb, er vielleicht die enge Grenze des Sonderlichen klug erkannte. Das handfeste Motiv siegte; Ergebnis: haßvolle Notiz. Man wurde Journalist mit der Absicht massiger Wirkung. Die Groteske ist das Ergebnis eines Kampfes zwischen der Sehweise eines Künstlers und den Merkmalen des Motivs; während in der Karikatur der reflektierende Intellektuelle weniger bestimmte Merkmale des Motivs verändert, weniger auf eine Form zielt, sondern den Gegensatz zwischen einer nichtoptischen Reflexion und dem Sujet dartut und dies unter dem Einfluß der Reflexion darstellt. Es ist klar, je stärker Grosz politisch gestimmt wird, um so erheblicher tritt das Intellektuelle hervor, man gibt statt Groteske — also Raumwitz — Karikatur oder reflektiven Witz. So erklärt sich die Wirkung dieses Zeichners auf Literaten. Groszens Karikieren ist parteipolitisch und moralisch bestimmt; wenn er koloriert — nicht malt —, so gibt er intellektuell moralisierende Farbe (was später gemildert wird). In diesen Karikaturen steckt eine fordernde politische Utopie, sie geht von Werten und Erwartungen aus; ihr Stil wird also von außeroptischen Idealisierungen bestimmt; darum eine feindliche Stellung gegen formale Kunst. Die Karikatur ist polemisch und zielt auf intellektuelle Wirkung im Beschauer, die Groteske auf eine formale, in sich durch Gegensätze zerspaltene Wirkung, da im Betrachten der phantastischen Groteske die naturalistische Gegenstandsvorstellung leise oder bewußtseinsklingend mitschwingt. Die Groteske gibt formale Konflikte, wobei die subjektiv formale Anschauung indiskutabel siegt; irgendein visuelles subjektives Raumbild diktiert; die Karikatur übt reflektive Kritik, die sich formal äußern kann; vor allem aber illustriert dort die Zeichnung den witzigen Inhalt. Die

Groteske arbeitet formal, gibt den Kampf gegensätzlicher Form, die Karikatur berichtet anekdotisch, sie überschreitet das gesondert Kunstmäßige durch literarische Erzählung und weist die Verschiedenheit zweier reflektiver Standpunkte. Karikatur wie Groteske entsprechen dem oft negativen Verhalten heutiger Malerei zum Gegenstand; in der Karikatur wird gleichsam jener durch Witz hervorgeholt, doch mit einer Betonung und Kritik, die das Sujet zerstört zugunsten einer andern Meinung oder Tendenz. Ebenso setzt das Karikieren eine geistige feindliche Entfernthet voraus, wie die formale Kunst eine Sondierung der artistischen Anschauung. Diese Entfernthet wird in besonderem Betonen und Verschieben der Proportionen dargetan. Die Einheit eines karikaturalen Werkes zeigt sich außer in diesen formalen Merkmalen vor allem im ideologischen Standpunkt, von dem aus Kritik geübt wird, in der Tendenz. Diese mag hier und da dermaßen überwertet sein, daß das Formale wie nebensächlich ins Akademische rutscht und Witz schwerer wiegt denn Form. Um lehrhaft deutlich zu sein, wird man banal. Man zeichnet den widerlichen Bürger, den verlogenen Bürgen der Ruhe und Ordnung, beobachtet ins Einzelne die verkommene, doch legitime Gestalt, die gemeine Visage, um Stand und Gesinnung hervorzugreifen. Man beschreibt, doch diese Abschilderung erhält objektiven und kollektiven Wert, da sie vom kollektiven Standpunkt einer Klasse aus betrieben wird. Man polemisiert vom Parteiprogramm aus. Vorübergehend ging Grosz wohl unter dem Einfluß der „*Valori Plastici*“ zum Versuch konstruktiver Ironie, in welcher er klassischen Kanon verspottet.

Bei Grosz mag diese industrielle Mechanisierung des Malens ein Stück Marxismus enthalten. Man bewundert die Exaktheit der Maschine, die scheinbar präziser als jede Kunst Typen schafft; menschliche Typen, die sich zu Klassen durch Arbeit und Entlohnung bilden, Formtypen, die, genau wiederholbar, vorausberechnete Nutzwirkung erzeugen. Das Individuelle verschwindet beim Herausheben der sozialen Struktur, des Klassenmäßigen. Das Kollektive läßt als Ökonomisches sich zahlenmäßig bestimmen; ebenso der Nutzeffekt der Arbeit. Ich erinnere hier an die russischen Konstruktivisten und Suprematisten, die wohl von gleichen Erwägungen ausgegangen sind. Léger war wohl der erste, der von kubistischer Anregung den konstruktiven Maschinenmenschen malte. Doch Groszens Konstruktionsgestalten sind anders geartet; in ihrer Abhängigkeit von den Arbeiten Carràs besitzen sie kaum formale Originalität. Grosz kehrt noch einmal zu futuristischem Beginn zurück und turnt mit Carrà in eine klassizistische Primitive; wie jener arbeitet Grosz mit stereometrischen Vereinfachungen von Naturalismen, einer stereometrisierenden „falschen Plastik“. Doch allmählich dringt in diese Maschinenwesen ein Karikaturales; die Kopfkreise beginnen zu äugen, zu schmunzeln; Konstruktives erhält Charakter. Vielleicht sind diese Dinge geradezu für Anschauungsunterricht gemalt. Doch man erfährt, daß diese konstruktiven Deduktionen der Masse fremd bleiben, begreift die Unbrauchbarkeit der Konstruktion als journalistisches Mittel, beobachtet die fabelhafte Wirkung der Photographie in Zeitschriften und Kino.

Rousseau und Utrillo hatten einen Verismus begonnen, Picasso ihn im Porträt seiner Frau (1918; Abb. 275) wieder versucht, um die anderen Möglichkeiten vorzuheben. Schon der Kubismus wollte die Fülle des Raumdurchlebens umfassen, Raumschauen völliger greifen. Bei den deutschen Veristen wurde dies in propagandistisches allgemeinverständliches Aufzeigen tatsächlicher Wirklichkeit gewandelt; Photographie unterstrichen und mit Ausrufzeichen; unbestochene Photographie zugunsten der Leidenden, nicht die des knifflisch oder schmunzelnd mondänen Ateliers; — so entsteht eine präzise Kunst für die Arbeiter, wobei nur starkes Talent verhüten kann, daß nicht die Gartenlaube links blüht. Man zeichnet volkstümlich, stellt fest. Der subjektive Lyrismus ist beendet; man schildert.

Grosz hatte artistischen Abstand zur Kritik an der Gesellschaft umgesetzt; nun schränkt er auch diesen Vorbehalt ein und wird unentwegter Beobachter, der die Menschen voraussetzungsloser darstellen will. Menschen und Dinge sollen durch sich sprechen, und der Künstler leiht ihnen ohne Eitelkeit Hand und Gestaltung; die betonte Subjektivität verschwindet ins Anonyme.

MAX BECKMANN

Beckmann gehört zu den Malern, die Bedeutenderes versuchten, als eine koloristisch-schematische Gleichung hinzustellen; ein Mann, der sich leidenschaftlich in das Stoffliche seiner Zeit verbeißt, dessen Bilder einen Charakter verraten; aus seinen Arbeiten (Abb. 458—467) ist heftige Menschlichkeit abzulesen.

Beckmann ging aus der Sezession hervor; mit impressionistischen Mitteln versuchte er das große Bild, die pathetische Komposition. Die Absicht war stärker als das gemalte Ergebnis. Beckmann kam mit den großen Themen, man fuhr gen Himmel, die Erde bebte, Schiffe versanken, doch die Leinwände blieben unbestimmt von einer trotz allem Heldischen nur schwachen, fast verblasenen Malerei bedeckt. Gewiß, man war von dem beliebten Stilleben oder Mädchen mit Katze weggekommen, doch faßte man nicht die Sohle des Rubens oder des Tintoretto von San Rocco, wußte wenig genug von Farbe; die Kompositionen waren kaum neu und entbehrten des tektonischen Gefüges. Prätentiose Erregtheit dampfte heroisch; das Ergebnis erschien gering vor riesiger Absicht. Ehrgeizige Spannung. Dabei wies man poetisches Pathos ohne Präzision.

Der Krieg kam; endlich entdeckten einige Maler wenigstens das äußere Gesicht der Zeit; diese hatte sich gründlich decouvriert, und den Leuten war toller Stoff in die Maltöpfe geworfen. Wüstes Spiel galt es einzufangen; irgendwie mußte man urteilen, schon um der Moralität der Farbe willen. Solch handfeste Katastrophen zu zwingen, die zu blendendem Gefüge die meisten verführten, half kein Impressionismus mehr. Hier mußte man massiver angreifen. Man war gepackt und wehrte die Erschütterung, die meist unerheblicher blieb

als der Anlaß, durch Beobachten ab. Aus der Erregung eckte allmählich Gestaltung. Man begriff, solches Geschweine zu ertragen, mußte man es als Komödie, Maskenspiel und Traum ansehen; denn schlimmer als das einzelne Ereignis war das Brodeln des Ganzen; wollte man die Tragödie aushalten, galt es, den Dreh zu finden, sie als groteske Komödie zu inszenieren; man bezog die Verteidigungsstellung träumenden Humors. Die besten Dinge: geflitzter Salto mortale, Zirkus; also die durch saubere Technik vom Leben distanzierenden Trucs; denn das Charakteristische üblichen Lebens ist verplauschter Dilettantismus, breiiges Feuilleton verbirgt die dauernden Todesschreie. Die Toten — eine Ziffer. Und die Lebenden — ein gemeines Mittel zu noch größerer Dummheit. Das harmlos Übliche — eine gefährliche Ungeheuerlichkeit, obwohl in grauenhafter Komik. Einzige Verteidigung: bis zum Erbrechen festzustellen; und trotz allem Konstatieren will man sich bereden, solch ekelhafte Wirklichkeit könne nur Traum sein, vielleicht ein Fehler des eigenen Einfallswinkels; nichts also glitte visionärer, gläserner als dies handfeste Geschehen, und Phantastisches kann nicht konkret und wirklich genug sein. Man beobachtet, notiert Wirklichkeit, deckt auf durch Feststellung, verurteilt, weil man an ein Besseres glauben will; bis die Utopie verstirbt.

Ein Bild: „Christus und die Sünderin“ (1917) — ein Vorspiel. Man arbeitet an einer Riesenleinwand, die unbeendet im Atelier steht. 1918/19 kommt das erste große Bild: „Die Nacht“ (Abb. 458). Lange hat Beckmann das Thema mit sich herumgeschleppt; 1914 radiert er es noch unbestimmt, fast harmlos mit dünnem, tastendem Strich, 1918 ist man robuster; quälender Traum mit allen Schikanen, der Raum wird etwas verrückt; Nacht, das ist Überfall, Gewürge, Schreck; andres als der gute Mond mit Elfen und Quellenrauschen. Es zeigt sich, was der Nachbar will: einen aufhängen; natürlich auch nur im Schlaf. Massaker mit Grammophon und Pfälzer Tabak; im Traum wird eingestanden. Etwas Freud. Nicht mehr „Mädchen in Blau mit gelbem Vogel“, wo die junge Dame Vorwand für zwei Komplementäre abgibt; man zerplatzt fast die Leinwand von Ereignis, ist von schmückender Stillebengesinnung weit entfernt; man jagt Richtungen durcheinander; man entdeckt die Hölle. Erschreckt findet man unter behelmter Laterne den Kriegskrüppel; eine wüste Welt quert. Beckmann streift Groszsche Themen; man ist durchaus Sohn seiner Zeit; beide schätzen griffiges Heute. Beckmann sprengt die Enge des grassierenden dekorativen Lyrismus durch zeitgemäße Katastrophe. In die weiße Fläche wird ein entschlossenes Gezacke gesetzt. Man ist aktuell, aber erstrebt Komposition; der Raum wankt erschüttert, man versucht eine etwas späte Dynamisierung; der Kampf der Ecken, Kreise und Quadrate beginnt, die erregt synkopisch sich verschieben; ein etwas unpräzises Drama des Schwarz-Weiß. Man verbraucht stark die sausende Diagonale; ein Tanzlokal rast nach vorn in die Spitze eines zerschnittenen Dreiecks; Säulen stülpen dagegen zusammengeschoben; man teilt schnittig, doch jedes kompositionelle Moment soll gegensätzlich dramatisch motiviert, das Drama wieder in Form umgesetzt sein. Man

versucht Höllisch-Komplexes, will weg vom modisch Primitiven, vom süßen Idyll der Arabeske, dem Bild der speziellen Manier, man will mehr als farbige Gleichung eigenster Seligkeit erbringen. Von der Natur zum Bild, und die Natur als erfundene Vision; also Spannung zwischen Motiv und Bild wird beibehalten. Ein verzweifelter Entschluß, nach aller Spezialitätenmalerei solch völlige Aufgabe gleich den Alten zu versuchen; man kann leicht an der großen Absicht scheitern. Wo wären Voraussetzungen zum Gelingen? Die objektive Welt fehlt noch; wenn man sich in erkältender Isoliertheit stützen will, lächeln die Alten über den Spätling, den grotesken Epigonen. Früher waren die Themen dogmatisch, jetzt eine Willkür, womit schwer zu überzeugen ist. Grosz wurde durch eine Tendenz Schilderer; und wo er utopisch höhnte, grünte gefährliche Karikatur. Beckmann wehrt sich mit dem Arrangement eines Traums; die Wirklichkeit wird im Bild Spiel, Clownerie, Karneval; Form schwächt das Leben, macht es leicht zum Vorwand.

Das menschliche Gesicht — je stärker man es beobachtet, findet man die Grimasse; in sie wird ein langes Schauen verdichtet; ironisches Ergebnis, das mit deutlicher Aussprache etwas hölzern vorgetragen wird. Vielleicht treibt romantische Ironie, da man diesem komponierten Naturalismus einen anderen Sinn, den des Traumes, unterschiebt und so gegen die Schilderung eine unnaturalistische Einstellung, eben die des Traumhaften, spielt. Denn dies bringt die auseinanderstrebende Gesamtheit hervor, die man vor Beckmannschen Arbeiten verspürt; ein Beobachten, das mitunter in phantastischen Traum umgesetzt wird. Bei Beckmann mag man öfters das Zuviel empfinden, er übersteigert das Format, und das heillos Monumentale dieser Pygmäenzeit schmeißt ihn ins Lebensgroße. Diese Michelangeloträume lassen bei aller Achtung vor heroischer Mühe Schwächen beklagen; das Monumentale vieler Jungen ist Flucht vor eigener Kleine und ein Rennen in billige Wirkung. Man schwankt zwischen gemilderter Moderne der Raumfassung und oft peinlicher Akademie von Figur und Detail; ein Hinwurf eckt überschnittene Optik, in der ein brav akademischer Kontur, welcher der Raumkonzeption kaum entspricht, bieder und enttäuschend stagniert. Da spürt man einen Eklektizismus des Verspäteten, der sich wütend in Äußerstes steigert. Wie viele der Jungen sind am großen Bild gewöhnlich geworden; vor Michelangelo war Signorelli, und diese Linie geht weit zurück; vor diesen Jungen ein Einfall, ein verzweifelter Sprung in die kleine Überlebensgröße.

Bei keinem der Heutigen liegt es so tragisch wie bei Beckmann, der, zwischen Sentimentalität und ironisierender Größe umhergeschleudert, seine Mittel kontrolliert. Wir weisen darauf hin, wie subtil er das Bildnegativ, die Flächenausschnitte zwischen den Hauptkonturen, lebendig gestalten will; wie er es unternimmt, die wüste Gegenwart entschlossen zu betrachten, das Höllische zu ironisieren, den Wahnsinn dieser Karnevale hochzustülpen. Beckmann wagt äußerste Aufgabe; ich bezweifle, ob sich solch aktueller Mensch an alten Meistern stützen kann; mit Vergleichen ist am wenigsten dem Maler gedient. Doch

am großen Unternehmen enthüllt sich tragisch die leidende Unzulänglichkeit eines Menschen, dessen Geistigkeit vielleicht bedeutender ist als das mühevoll gemalte Ergebnis.

OTTO DIX

Dix — geboren 1891 zu Gera — bildete sich von sächsischem Florentinertum zu einem Zeitmaler, dessen malerische Kraft nicht immer den keck gewählten Stoffen entspricht. Nach Dresdener Quattrocento wedekindert man pandorisch im lehrhaft Unsittlichen. Dix malt veristisch (Abb. 468—470; Tafel XXIX); mitunter mag man sich Rousseaus oder der falschitalienischen Deutlichkeit Böcklins erinnern. Von Dada her weiß man Photos und deren Präzision zu schätzen. Dix stellt den Zeitgenossen dar, unpersifliert, da diese Zeit an sich fratzenhafte Persiflage in ihrer stupiden Alltäglichkeit ist. Dix ist der Sohn des Krieges und vergeblicher Revolte, entschlossen, nicht allzu rasch zu vergessen; er wagt zeitsachlichen Kitsch, doch seine Malerei kann daran sich selber leicht banal erweisen; man vertraut zu sehr dem erregenden, interessanten Motiv. 1924 versuchte er das Zeichen des Krieges zu malen — eine peinliche Allegorie. So malte man früher die Tugend süßlich, wie Dix aus Schreckenskammern die Schlager hervorstößt; man denkt an Wiertz, und eine kleine Maltechnik gibt pervertiertes Gartenlaubenidyll. In seinen graphischen Arbeiten regt sich allzuoft der Einfluß des präziseren Grosz, der des Lautrec in den farbigen Lithos, wobei Hang zu kitschiger Farbe enttäuscht. Diese Malerei wird zu dämonischem Genrebild auffliegen, wenn sie nicht mehr vom aktuellen Jetzt verteidigt wird; oder das Formale müßte stärker werden als die Aktualität eindringlicher Reportage, mit der man gegen deduktive Kunst protestiert. Vielleicht ist man im Herzen malender Reaktionär am linken Motiv.

JULES PASCIN

Pascin — geboren 1886 zu Widdin (Bulgarien) — sieht die Dinge der Zeit distanzierter; er ist zeichnender Kosmopolit, der sich kaum fest an ein bestimmtes Milieu gebunden fühlt. Vieles dankt er einigen Pariser Vierteln, dem Montmartre und Montparnasse, wo man sich seit 1906 herumtrieb. Mit dem Krieg ging Pascin nach Amerika; dort arbeitete er in Florida und Habana.

Pascin kennt kaum eine Entwicklung; er mußte sich bemühen, eine besondere frühe Begabtheit zu sublimieren. Fertige Anlage tummelt sich spielerisch im runden Gewimmel Bouchers, er zeichnet das schon mythische Vaudeville biegsamer Gelegenheit (Abb. 475—478). Dann wandte er sich tabakerzeugenden Ländern zu, wo frühreife Mädchen zwischen zigeunerhaften Männern bummeln und jazzten (Tafel XXX), und blieb der nonchalante Zeichner reizender, oft wiederholter Verderbtheit.

MARC CHAGALL

Russische Kunst im Westen ist nicht sehr alt. Als der russische Begas, Anthokolsky, in Paris saß, wer kümmerte sich darum? Im achtzehnten Jahrhundert war Rußland das weite Importland für französische Malerei und italienische Architektur; die Verwestlichung Peters hatte unter der großen Katharina gesiegt. Doch aus Rußland selbst kam kaum etwas heraus. Die Russen saßen als Schüler bei Delaroche oder Meissonnier, in den Ateliers der Piloty und Makart. Verspätet nahm man den naturalistischen Dreh auf, mehr aus politischen Erwägungen als aus malender Einsicht. Courbet, Munkacsy herrschten bei den Ambulanten, deren Meister Rjepin war; es war Malerei für Liberale. Dann kamen die russischen Impressionisten, darunter Serow, der Moskauer Porträtist. Gegen die Sujetmalerei der Rjepinleute revoltierten die Jungen vom Mir Iskoustwa; das Ergebnis war Djagilew mit dem russischen Ballett und zu Tode gehetztes russisches Dekor. Man entdeckte die aus politischen Gründen vergessenen Maler des achtzehnten Jahrhunderts wieder, die Schönheit der Petersburger Architektur. Somow archaisierte mit Beardsleyschen Behelfen; man stöberte auf der Suche nach einer nationalen Kunst die Volkskunst auf und entpumpte ihr Buntheit. Die drei ersten Russen, die, abgesehen von Bakst, dem Dekorateur, erfolgreich vorstießen: der theoretische, radikale Moskauer Kandinsky, der findige, anpassungsfähige Ukrainer Archipenko, der geschichtenreiche Jude Chagall. Chagall zeigt wie viele Juden frühreifes Talent, das überraschend ausbricht, um dann konventionell zu ermüden; von neuem sammelt man sich und verarbeitet nun sparsamer sein jugendliches Inventar.

Chagall wurde 1890 in Liosno (Gouvernement Witebsk) geboren, wuchs auf in diesem fast ethnographisch fremden Leben der Juden, deren Jahr fromm episch abläuft, nach Sabbath und Festen geregelt. Das Jüdische wird der Mann nicht vergessen; er kommt nach Petersburg, malt die Vorgänge, die er zu Hause erlebt, die ihm die Jugend geformt. Hochzeit, Begräbnis, eine Frau, die sich kämmt, eine Bauernfamilie. Das ist die Zeit von 1908 bis 1910. Die Bilder sind in bläulichem, trauerndem Grau gemalt, von stumpfen Farben übereilt. Die von den Leuten des Mir Iskoustwa entdeckte Volkskunst hat auf den jungen Künstler gewirkt, und so erzählte er das Leben, wie er es zu Hause gesehen hat. Der Zwanzigjährige fährt nach Paris; dort betrachtete man Kubisten, Matisse, den Koloristen, und lernte die Farbenfreude der russischen Bauern nutzen. Man sah den Idylliker Rousseau, fühlte sich von dessen Liebe

zu genauem Vorgang ergriffen, betrachtete die Léger, Delaunay und den literarischen Kubisten Le Fauconnier. Abends zeichnete man in der „Académie Julian“, lernte Cendrars, den „Simultané“-Dichter, und durch diesen Delaunay kennen. Noch malte man seine russischen Bilder; aber Paris begann zu wirken. Es entstanden die Arbeiten, die in den Jahren 1912, 1913, 1914 bei den „Indépendants“ ausgestellt waren. Der Pariser Chagall war fertig. Man griff die neuen Formen und erfüllte sie mit russischer Gegenständlichkeit; das „Simultané“ des Delaunay wurde episch; gerade mit diesem Mittel wollte man die Gleichung eines reich bewegten Geschehens finden; der Kubismus wurde ein Mittel, den Vorgang von mehr als einer Seite zu erhellen. Der Soldat trinkt; besoffene Vision, wie er die Magd umarmt, sie tanzt klein vor ihm auf dem Tisch, die Mütze fliegt betrunken weg. Dies Bild ist aus dem Jahre 1911. Der Eiffelturm, den Rousseau schon liebte, wird gemalt. Am Fenster ein zwiegesichtiger Mann; genrehaftes „Simultané“.

Man sieht die großen Aktkartons Picassos vom Jahre 1908, die „Akte in einer Landschaft“ (1910) von Léger, Metzingers Figurenbilder (1910), des peinlichen Le Fauconniers „Abondance“ (1910), die Arbeiten Delaunays und der Futuristen, die im Februar 1912 bei Bernheim ausstellen. Das ist viel für einen jungen Russen; das boxt nieder, aber man schlägt zurück, paßt sich an, verwendet, steigert und wird der Chagall der Pariser „Indépendants“; denn eines besitzt man: das epische Rußland, das anekdotenerfüllte Ghetto, eben die großen Themen. Und man arbeitet, wie damals in Paris auf Rekord gearbeitet wurde; noch war man durch keinen Krieg ermüdet und glaubte an die neue Kunst, an den „Élan vital“, und jeder versuchte ein Chef zu werden. Die Bilderbogen dehnten sich zu ungeheuren Leinwänden, man prunkte in den lauten Farben des russischen Bauern, war anpassungsfähig im Formalen, doch die eigene Thematik oder heimatliche Märchen überredeten zu eigener Anwendung. Da sind die „Zwei Gestalten unter dem Baum“ mit noch zu deutlichem Le Fauconnier. Dann die großen Bilder, die den Erfolg bringen: „Meiner Braut gewidmet“, „Rußland den Eseln und den Andern“, „Halb vier Uhr“, „Ich und das Dorf“ und das „Selbstbildnis“. Man hat die Dichter zu Hause: Gogol, Lesskow, Remisow nicht vergessen und ist selber Poet in Bildern. Den Kubismus wertet man zu richtungsreicher Farbbrechung aus, gibt zum Form-„Simultané“ das der Farbe — Delaunay nimmt den Fund des Synchronismus für sich in Anspruch —; der Formdynamik entspricht die ruckweise, präzise Bewegung der Farbe. Man nutzt die Brechung in richtungsgegensätzliche Flächen, ein bekanntes kubistisches Mittel. Die Bewegtheit des kubistischen Bildraums ist zum Märchen poetisiert; Haggadah und Epos werden zum „Simultané“ geschichtet.

Der Krieg kommt. Man sitzt wieder zu Hause in Liosno; der Pariser wird wieder Jude, was er nie vergessen; er malt die Leute des jüdischen Viertels, die betenden Juden (Abb. 485), Rabbiner (Abb. 484, 486), den Friseur, den frommen Boten, der das Städtchen überfliegt (Abb. 488), das kleine Haus, die Frau

und sich dazu. Heimatkunst; man ist müde und zu Hause. Mitunter entstehen Bilder wie das „Selbstporträt mit Weinpokal“ (1917/18) oder „Der Spaziergang“, die peinlich an Jugendstil erinnern. Noch 1914 hat man den „Betenden Juden“ geschaffen, ein überzeugendes Stück; aber man ermüdet über dem Krieg. Die Revolution kommt. Granowsky ruft Chagall nach Moskau, ihm das Jüdische Theater auszumalen; man entwirft Dekorationen zu Gogol. 1922 zieht man durch Berlin und dann wieder nach Paris, wo man für Vollard die Radierungen zu den „Toten Seelen“ arbeitet; eine russisch-jüdische Welt.

In Rußland wird das „Simultané“ zum Witz; Chagall malt einen Rabbiner, man stellt die Gegenansicht des Mannes verkleinert ihm auf den Kopf (Abb. 486). Man hatte kubistisches Raumbewegen angewandt; die Bewegungsvorstellung verplauscht man zu rührseliger Anekdote; man fliegt zwischen Mythe und Witz. In Paris hatte man die kubistische Form dekorativ erzählend genutzt und ihre Anwendung durch träumendes „Simultané“ gerechtfertigt. Die russischen Bilder zeigen ein Ermüden, da früher Aufschwung bald erschöpft war.

RUSSEN NACH DER REVOLUTION

Revolution durchstößt Geschichte und Überlieferung. Tätige Kritik, Rettungsversuche einer Utopie, die sich vielleicht stärker erweist als das konventionell Wirkliche. In Gegenständen ist erinnernde Überlieferung gesammelt. Also wäre Aufgabe jeder Revolution: Zerstörung des Gegenstandes, Entdinglichung zugunsten einer Utopie.

In den optischen Versuchen dieser jungen Russen steckt mehr politische Gesinnung als Malerei; mehr Marxismus als sonst etwas. Verschoben die Deutschen das Visuelle allzugern in eine literarische Wirkung, so begannen die Russen mit einer formalen Utopie, die irgendwie aus politischem und popularwissenschaftlichem Gespräch entstand, und endeten mit recht harmlosen Leinwänden, trotzdem man Epochen, Richtungen, Dogmen beredet hat. Denn man ist dogmatisch; die Diktatur des malenden Mundes proklamiert. Das Charakteristische dieser Jungen: das Konstruktive; das sind zumeist dünne Ableitungen eines spät umgedeuteten Kubismus. Diese Maler sind Revolutionäre mit erheblicher Verspätung. Das Konstruktive enthält das Allgemeine, Kollektive, Zahlenmäßige; also man bekämpft den Individualismus, was nicht neu ist, doch mit einem statistischen Mittel — der Zahl; ein Ding, um das man sich seit Pythagoras abmüht. Bewußt will man neue Gegenstände, einen neuen Raum schaffen, tappt zwischen unbegriffenem Riemann und nicht verstandenem Lobatschewsky und glaubt Kunst und Wissenschaft zu einen, indem man statt Kunst K und für Gestalt G schreibt. Oder für einen banalen, geliehenen Ateliertruc schöpft man — einzig Schöpferisches eines bedenklichen Borgers — das Wort „Fakturkontrast“; der ungeheure Anspruch lächert. Man verwirft das Gegebene der Kunst, denn man glaubt einer konstruktiven Logik, wie man im

achtzehnten Jahrhundert die Vernunft anbetete. Man ist wissenschaftlich orthodox und mißversteht das Hypothetische des Erkennens, dessen Sinn — wenn überhaupt — in der Wirkung über das Erkennen hinaus liegt; man ist utopisch rational. Die Konstruktionen umschmücken einen Traum von Architektur. Die Malerei ist ein Durchweg zum Bauen. Man verwirft Empfindsamkeit zugunsten einer konstruktiven Vernunft, dem Logischen, das irgendwie grundlos hypothetisch schwatzt, man verwirft das individualisierte Sujet und versucht durch Zahl und logische Konstruktion Gemeinschaftsgegenstände oder solche, die wie Begriffe gelten sollen. Man ist absolut wie ein Junge, der naiv vom Erkennen geblufft wird. Man glaubt an die reine Form; denn gegen die Dinge wird eine Diktatur der reinen Konstruktion, des Absoluten und Neuen, errichtet, das sich den alten Sujets entzieht. Reine gedächtnislose Schöpfung der neuen Räume; ein Intervall. Man entkonsolidiert, meidet die Stagnation des Verdinglichens; reine Funktion saust; das bürgerlich-dingliche Kontinuum wird beseitigt; denn diese Dinge enthalten die Dauer der Überlieferung, sind Zeichen des Erstarrtseins. Selbst die Person war assoziativ verdinglicht. Wichtiger als dies konkret Individualisierte sei die Form, die reine sausende Funktion. Die Dinge behindern den Schwung der Zeit. Das reine Geschehen im rationalisierten Bildraum wird wichtiger als Malmittel und Motiv. Das Erfinden war vom beschreibend Malerischen erschlagen worden, das im Grund nur geschmackvolles Arrangement sei. Sujetmalerei ist eigentlich nur Wiederholung des Gleichen, reaktionäres Konservieren von Besitz, also eine Hemmung menschlicher Dynamik und Freiheit. Der Gegenstand sei nur posende Metapher der Form, schwäche nur diese. Nicht das Abbild wird gewertet, vielmehr der Sehakt, der unter dem gegenständlich Interessanten und dem technischen Malmittel zum getructen Arrangement abgesunken sei. Man beschränkte sich nicht mehr auf ein Untersuchen der Form als Mittel gegenständlicher Klärung, den schöpferisch konstruierenden Prozeß wollte man fassen, der den sich gemäßen Formgegenstand baut. Den Ausgleich von Form und Gegenstand bezeichnet man als reaktionären Opportunismus und betont, fast metaphysisch gestimmt, die reine Konstruktion der deduktiv gefaßten, adäquaten Bildkörper; der Sehakt soll nicht von einem Sujet gequert werden; denn nur so ströme er funktionell rein und ungehemmt. Wie spürt man Kandinsky, der nach der Revolution unter kubistischem Einfluß geometrisiert wurde! Das konstruktive Sehen wird diktatorisch gegen die Objekte gestellt, und der konstruierte, der erfundene Gegenstand entsteht im konstruktiven Schaffen des Künstlers; also reine Erfindung, doch kollektive dank dem mathematisch gereinigten Schauen. Das Ganze ist ein naiver Rest von Metaphysik. Diese Gegenstände sind Projektionen allgemeiner Optik und rein erfindendem aktiven Sehen entwachsen; denn Abbilden sei passive Kunst, in der das Objekt die Bildform übertäube. Das Sujet zwingt zur Erinnerung, durch die das utopische Vordrängen behindert wird, und vor allem zeigt es Liebe zu Dingen an, also atavistische Besitzpsychose. Diese Sehweisen nutzten sich am Sujet ab, nun soll die aktive optische Funktion

sich den gemäßen Formgegenstand erschaffen und das utopische Bild an sich in seinen Varianten bestimmt werden, doch nicht begrifflich, sondern visuell. Durch solchen Konstruktivismus will sich der neue Kollektivmensch dingastisch behaupten; man zerschlägt die Dinge, diese Rückstände versteinelter Konvention, man meidet beschreibendes Wiederholen, das zu anbetendem Verharren zwingt, also zum Fetischismus von Sachindividualität und Besitz. Hingegen schätzt man das vorausberechnete Typenprodukt. Man weiß wenig genug vom Technischen und von tatsächlicher Konstruktion, aber man umschwärmt sie; denn diese Technik schuf das Kollektivstück, und an sie ist die Masse, das Proletariat, brüderlich gebunden; Masse ist gegen Individuum gestellt (dies eine überalterte Sentimentalität). Die Masse bedarf zunächst des Typischen, Allgemeinen, und so versuchte man eine konstruktive Typenkunst; man vernichtete das individualisierte Besitzsujet und verließ die alten Liebhabereien der beschreibenden Stilleben. Man enteignete die Malerei vom Besitz der Motive; sie wurden vom Auftrieb der Revolution, dem beschleunigten Tempo, verzehrt, weggestoßen; reine sausende Zeit ohne Dingbehinderung, das ist Revolution. Der Gegenstand war verbrannt im Feuer des Bewegtseins, man griff den funktionellen Raum; Physik und Metaphysik lockten. Das reine Optische war durch Abbilden behindert gewesen; nun endlich waren die Objekte zerfallen, das Sehen der verkalkten Arrangements enterbt; jetzt galt es, die dem Typensehen identische Gestalt — nicht Dinge — zu konstruieren, ohne von der Konvention eines dinglichen Wiederholens gequert zu werden, ohne erinnerte Assoziationen. Das Neue schaffen, die Geschichte wegwerfen; die Diktatur des sachlosen Armen beginnt.

Doch waren genügende Talente vorhanden? Wo reckte sich starkes Erfinden?

Man holte sich aus kubistischen Beständen und aus Kandinsky Material; Cézanne wurde zitiert, Riemann gelesen, und aufmerksam folgte man amerikanischen Ingenieuren, Wright und den Architekten. Statt passiver Sensibilität galt nun die kollektive Konstruktion. Der Arme kann sich nur behaupten durch ein Entwerten des Dinglichen; so entdinglichte man, um Gemeinschaftszeichen zu schaffen. Noch herrschte das Gesetz byzantinischer Fläche, dann fand Tatlin das raumgreifende Kontrere Relief. Folgerungen aus Cézanneschen Volumen. Man klammerte sich — marxistisch gestimmt — an die Typen architektonischer Nutzformen; Lissitzky notierte witzig das Drama der Quadrate. Im Grunde betrieb man kunstgewerbliche Dekoration, ohne Architektur und Räume zu besitzen, und schrieb viele Manifeste. Eine große malerische Überlieferung konkret zu bekämpfen, war in Rußland überflüssig.

Die geschichtliche Bedeutung Maillols, der 1861 in Banyuls geboren wurde, (vgl. Abb. 495—505; Tafel XXXII) ruht in der Klärung des Plastischen, seiner Ablösung vom malerischen Impressionismus. Rodin brachte die impressionistische Handschrift in die Bildhauerei, wobei er sich als Schüler der romantischen Schule, vor allem Carpeaux', erwies. Rodin betont den dramatischen Entstehungsprozeß des Bildens. Sein Verfahren ist in gewissem Sinn divisionistisch, er übersetzt das Licht in modellierte „Touches“; die Epidermis, auf der das Drama der Entstehung gespielt wird, gilt ihm vor allem; das Plastische löst sich im Malerischen; der Beschauer soll noch einmal den Prozeß des Schaffens erregt erleben.

Renoir und Cézanne betonten von neuem die Überlieferung und ordneten erfolgreich die impressionistische Technik der klassischen Bildkonzeption ein. Cézanne beschäftigte sich unablässig mit der Frage des Volumens; die neue Technik sollte einer weiteren Bildfassung, dem Klassischen, eingefügt werden. Ihn beschäftigten die Probleme der Tiefengliederung (les plans), der kompositionellen Akzente (points centraux). Renoir malte, den Alten sich nähernd, mit impressionistischer Technik harmonische Körper; seine Skulptur der Venus ist beispielhaft für dies Zurückfinden zur großen Form.

Maillol ist Südfranzose wie Renoir und Cézanne, und das provenzalische Licht mag ihm die Liebe zu geklärter Figur geschenkt haben. 1882 kommt man in die „École des Beaux Arts“ zu Cabanel. Unter dem Einfluß Gauguins und dessen Schülers Bernard malt man dekorative, fast kunstgewerbliche Kompositionen. Später verfertigt er Gobelins, die er mit natürlichen Pflanzenfarben färbt. Diese gab ihm der heimatische Apotheker, oder er bereitete sie sich selber aus Pflanzen, die er auf langen Spaziergängen sammelte. Erst spät begann Maillol Plastiken zu arbeiten; wohl um 1900.

Ingres sagte oft zu seinen Schülern: „Warum gibt man nicht die große Haltung? Weil man statt einer großen Form drei kleine gibt. Um zu einer schönen Form zu gelangen, modelliere man rund (ohne zu viel Innendetails).“ Hiermit ist ein Stück Maillol zur Kunst vorbestimmt.

Rodin zerstückelte die plastische Form in pathetischem Impressionismus und rechnete mitunter mit der formsynthetischen Arbeit des Betrachters; er war ein Sohn der französischen Romantik, liebte Superlative der Erregung und war nicht ganz von den großen schönen Worten Victor Hugos frei; etwas steckte in ihm, Menschen, Individuen zu erschaffen, Gestalten des aktuellen Dramas; so mag er Balzac geliebt haben, und trotz allem stand er den Alten

recht fern. Maillol fand den Anschluß an die klassische Überlieferung und entdeckte etwa den Charme des Goujon wieder. Er besann sich auf einige einfache Forderungen plastischer Überlieferung und mied die Effekte malerischer Handschrift und die komplizierten Gruppen, die ihre Entstehung meist einem Vermischen von Malerei und Skulptur danken; Maillol fixiert die taktilisch entscheidenden Volumina, die ihm die kubisch wirksamsten bedeuten; diese verbindet er harmonisch, so daß von möglichst vielen Punkten aus dem Betrachter eine geklärte kubische Form entgegentritt, die ruhigströmende Grenzen weist. Die Masse wird von dreidimensional schwingenden „Points centrals“, den kubischen Akzenten, gehalten, die den Blick des Betrachters führen und gliedern. So wird das Schauen mit plastischen Mitteln gelenkt, das Gesicht mitunter verborgen, jedenfalls das psychologische, unformale Mittel vermieden; das Plastische leitet den Betrachter. Diese Figuren sind ganz aus der Masse heraus statisch empfunden, sie bedeuten anderes als eine kubische Umschreibung einer Linienführung, die nur mittelbar über Masse aussagt. Romantisch bewegtes Zerströmen ist diesem Künstler fern; die Gestalten sind durch Symmetrie, entsprechendes Formwiederholen, Zusammenschließen der Teile zu einheitlicher Gesamtform gehalten und zu ruhiger Würde geschlossen; jede Bewegung ist dermaßen durch stille Kontraste gebändigt, daß sie zu verharrendem Zustand beglichen ist; aus entsprechenden Massenteilen wächst eine plastische Grenze, plastisch, da sie in kubischer Masse still gleitet und jeden Formkomplex eindringlich zu weiterkreisender Ansicht ermahnt. Dieser Moment trennt Maillol von den Bildhauern, die eine Zeichnung kubisch übersetzen; denn sein Kontur durchkreist, ruhig sich schließend, verschieden gelagerte, gehöhte und tiefe Massenpunkte und wird somit dreidimensional variiert. Maillol vermeidet es, die Masse unvermittelt zu durchlöchern; wenn Zwischenräume durch die Geste der Glieder entstehen, bemüht er sich um die besondere Durchbildung des Intervalls und verbindet die geschiedenen Massenteile durch Formwiederholung oder Korrespondenz. Doch Maillol, der die griechischen Skulpturen des sechsten Jahrhunderts, die einheitlichen Blöcke der Ägypter liebt, bildet gern zusammengeschlossene Körper; immer will er die Stetigkeit des plastischen Hoch und Nieder bewahren. Er fühlt sich als Erbe der hellenischen Überlieferung, liebt die morgendlich frühen Figuren dieser Kunst, die vielleicht verwandter Formgesinnung entwachsen. Maillol schafft klassisch distanzierte Bezirke der Gestalten, man könnte sagen, er bildet sie voll ruhiger Gerechtigkeit. Das erregende Pathos Rodins wird gemieden; die Gesten seiner Figuren sind statisch beglichen, so daß sie nicht als auffahrendes Bewegtwerden, sondern zuständlich erfaßt werden. Maßvolles Tun durchdringt diese Körper, so daß die psychische Anstrengung, die ein Sichbesinnen oder Wählen einer Geste anzeigt, vermieden ist. Die Proportionen sind statisch erfaßt und nicht irgendwie dynamisch gesteigert oder deformiert. Dies Klassische erweist sich in einem Ausgleich von Natur und Form, wo jene als das Typische, Gesetzmäßige empfunden wird. Etwas wie das Glück gleichgerichteter Wage ist geahnt; man zieht

Gewinn aus menschlicher Schranke, indem man das Maß sucht; eine Resignation, die das tragisch Begrenzte jeder Leistung als etwas natürlich Gesetzmäßiges begreift und vermeidet, durch Einseitigkeit gesteigerte Wirkung zu erlangen.

Maillol erreicht die Geschlossenheit der Gestalten durch treu taktilisches Auffassen des Kubischen, das durch eine dichte Formvorstellung vereinheitlicht und umspannt ist. Er besitzt die seltene Fähigkeit des zähen, dicht strömenden taktilischen Bearbeitens, wobei an jeder Stelle die kubische Gesamtform in Rechnung gestellt wird, geistvolle Sondereffekte also, in welchen Rodin Meister war, wegfallen. Dies gelassene Walten des Kubischen gelingt in der mühevoll kämpfenden Arbeit am Stein; denn hierauf kommt es an, daß jede Stelle der Skulptur sich dreidimensional nach allen Seiten rege, langsam weitergreife und die Richtung und Stärke der kubischen Funktion an jeder Stelle bemessen sei, dem plastischen Gesamt sich einordne und diene; das heißt: das Taktilische jeder Stelle, die Mannigfaltigkeit der Augenbewegungen, die Vielheit der lokalisierten Vorgänge müssen von der kubischen Gesamtvorstellung geregelt und gebunden werden. Plastik kommt einem menschlichen Grundgefühl entgegen, jede Empfindung und Vorstellung irgendwie voluminös zu empfinden; eine Kraft Maillolscher Plastik beruht auf der steten Kontinuität, mit der eine Vorstellung durch Arbeitsbewegung in den Stein umgesetzt und das zeichnerisch Kompositionelle unter dem dichten Strömen der kubischen Masse verborgen wird, wenn überhaupt die Zeichnung mehr bedeutet als Notiz einer Bewegung, während etwa bei dem deutschen Lehmbruck das Kubische durch eine Herrschaft des Zeichnerischen aufgelöst und empfindsam geschwächt wird. Nie wird bei Maillol das Spiel des Volumens durch vorgedrängtes Lineament gemindert, überall ist dreidimensionales Gleiten, Steigen und Fallen dargestellt. Nie wird die Gestalt Arabeske einer Bewegung und von der Gewalt des leeren Umraumes aufgelöst. Lehmbrucks „Knieende“ zum Beispiel (Tafel XXXIV) umspannt in der Bewegung eine erheblich größere Masse leeren Raums, der die plastische Masse zu absorbieren droht, so daß diese an der Grenze von Kubik und Ornament kippt. Maillol achtet darauf, daß der Blick taktilisch weitergleitet, der Bewegung kubischen Ausdrucks folgt, von Ansicht zu Ansicht schreitet; denn jeder Ausschnitt regt durch Tiefenbewegung zu neuen Blickstellungen an, deren Summe plastisch verschmolzen ist zur Gesamtvorstellung der dreidimensionalen Form.

Maillol schließt sich der klassischen Überlieferung an, er verzichtet auf das Originelle, das Neue. Er fügt sich, ein getreuer Erbe, geschichtlicher Folge, wobei die Gefahr, allzusehr der Erbschaft verpflichtet zu werden, droht; es bleibt Maillols Leistung, den Versuch zum Klassischen gewagt, das ist: innerhalb überkommener, typischer Anschauung das Bedeutende angestrebt zu haben.

Maillol wirkte vor allem auf die jungen Deutschen; sie konnten an seinen Arbeiten lernen, daß klassische Schulung, lebendig entwickelt, Hildebrandsche Philologie nicht notwendig einschließe. Wir nennen den geschmeidigen Hermann Haller (geb. 1880 zu Bern; Abb. 506—511) und Ernesto de Fiori (geb.

1884 in Rom; Abb. 511—514; Tafel XXXIII). Diese Plastiker sind begabte Nachkommen, die innerhalb der Überlieferung etwas physiognomielos wegschwinden. Man entdeckt nichts, sondern nützt in redlicher Mühe alt geschaffenes Gut. Beiden fehlt die plastisch gesammelte Wucht Maillols, und man vermißt die bedeutende Anschauung; vor allem Haller spielt allzu leicht in angelegtem Erbe, und statt einem Wachsen zu stärkerer Form ist eher zunehmende Geschicklichkeit festzustellen. Man ist gefälliger Form nun versichert und freut sich, angenehme Gestalt mit reizvoller Epidermis zu bekleiden. Gefälliges Archaisieren des Spätlings.

Fiori malte bei Greiner in Rom. 1911 kam er nach Paris, wurde Bildhauer. Haller hat ihm wohl in manchem den Weg gewiesen. Fiori lernt dort die Jungen kennen; entschlossen gibt er reizvolle Formvereinfachung; Cézannes Grundgestalten wirken auf ihn. Brancussi hat damals seine kugeligen Köpfe gemeißelt (Tafel XXXV), Nadelmann die Porträts, Archipenko arbeitete. Fiori schloß sich diesen neueren Dingen zögernd, doch begabt an, ohne allzu vieles zu wagen; er gab angenehm kräftige Generalisierungen menschlicher Gestalt, die vielleicht etwas in Hallerscher Geste gehalten waren; doch nie gab Fiori den Zug organischer Gestalt auf. Später individualisierte er die Gestalten erheblicher; das Plastische liebt er mitunter schlank zu strecken; die Form wird dann etwas zeichnerisch wie bei Lehmbruck. Man nähert sich immer mehr der Konvention des Natürlichen, ohne es bedeutsam zu bereichern, und bleibt ehrlicher Künstler des Üblichen, der überlieferter Form kaum durch wichtige Varianten der Themen dankt. Man arbeitet getreu wenige Themen in gesicherten Bezirken, statt des Experimentes nutzt man vorsichtig die Natur, die zu bestimmten Gestaltaufgaben abgegrenzt wird, und schafft etwas pedantische Dinge, deren Format die Bedeutung der Darstellung mitunter überbietet.

Fiori beschränkt das Plastische durch Strecken der Gestalt; ein Mittel, das die frühgriechischen Bildhauer durchaus beherrschten, und das dort in der flächenhafteren Anpassung an die Architektur besonderen Sinn besaß. Gegenüber dem etwas akademischen Fiori, der das anständige Mittelmaß plastischer Begabung durch Naturstudium erfrischt, besaß Lehmbruck die feinere Sensibilität.

Wilhelm Lehmbruck wurde 1881 zu Duisburg-Meiderich geboren; von 1895 bis 1899 besuchte er die Kunstgewerbeschule, von 1901 bis 1909 die Akademie in Düsseldorf. 1910—1914 arbeitet er in Paris; dort findet er besonderen Ausdruck. 1919 stirbt der Künstler.

Die Früharbeiten des jungen Lehmbruck (1905—1909) verraten kaum Außergewöhnliches; unangenehm gefällige Geschicklichkeit überrascht zunächst. Man schwankt zwischen süßlicher Nippfigur und schülerhaft pathetischem Barock des Michelangelo, das man auf italienischen Reisen kennenlernte. Vielleicht weist der „Frauenakt“ von 1908 eine sensitive Geschlossenheit, die Düsseldorfsche Üblichkeit etwas überschreitet. 1910 kommt Lehmbruck nach Paris; dort entstehen diese empfindsamen Figuren eines engen Formrepertoires, das bis zur Manier gestreckt wird. Die entscheidenden Eindrücke kamen wohl von

Maillol und frühfranzösischen Skulpturen. Zwei Gestalttypen bezaubern Lehmbruck: der jungfräulich atmende, etwas gedrungene, geschlossene Körper, der in sanft schiebenden Rundungen sich dreht, eine empfindsam überschnittene Deutung Maillolschen Themas, und dann, was immer neu variiert wird, die langgestreckte Gestalt, bei welcher die herrschende Zeichnung die Tiefe fast aufzehrt und die Masse zu schwinden droht. Das Thema neuerer Plastik setzt ein: die Auflösung der Tiefenform und Masse zugunsten des dynamischen Ausdrucks. Allerdings bleibt Lehmbruck in gemessenen Grenzen, ganz will er nicht vom Überlieferten abrücken; man gibt eher angestrenzte, empfindsame Deutung; neue plastische Formen werden kaum gesucht, doch um so angestrender die eigene rhythmische Variante; eine Subjektivität, die überkommenes Gut durchaus achtet. Lehmbruck beginnt gerundete Formen abzustufen, quer zu überschichten; es entstehen die weiblichen Torsi, die in sinnendem Lächeln schimmern; das Lächeln von Chartres, kein Tun, sondern ein versonnener, nach innen gewandter Zustand übergleitet die Körper. 1911 beginnt Lehmbruck sein neues Thema: die Langfiguren. Vorher notiert er sie in einigen Radierungen. Dann steht die große „Kniende“ (Abb. 516; Tafel XXXIV) im Atelier. Schon in den sich wölbenden Torsi versuchte Lehmbruck die Masse spiraland den Raum queren zu lassen; die Teile des Volumens winden sich in sanft aufblühenden Überschneidungen auf; man teilt noch zurückhaltend die Höhenachse, rundet sie spiraland. Zaghaft klingt ein Mittel an, das Archipenko und Belling entschlossener nutzen: die Silhouette durch das Eindringen des atmosphärischen Ausschnitts zu beleben (vgl. Abb. 534); Gotiker und Barockbildhauer hatten schon damit die Blockmasse gelöst und aufgeteilt. In diesem Ausnutzen der Gestaltbrechung wird der Luminarismus Rodins in stabile Form geweitet, ungefähr wie Matisse den Farbfleck Monets zum Kolorismus nutzte. Die Auflösung der Masse wird nun von Lehmbruck entschiedener betrieben; er streckt die Gestalt und gliedert sie durch diagonale Geste; während die Masse in der betonten Zeichnung fast schwindet, reckt sich eine dreidimensionale Ausdrucksarabeske. Allzu entfernt stehen diese Arbeiten nicht von den gleichzeitigen des Archipenko, der um 1912 beginnt, die Teilung der Gestaltmasse durch verschiedene Materialien zu verstärken und seine archaischen Blockformen in kubisch verschieden gelagerte Teilkörper zu brechen. Die Linienführung der „Knienden“ dreht sich im Raum, die Masse wird durch weitausholende Geste gelöst; schön geschnittene Atmosphäre und geformtes Licht drohen das zarte Gebilde zu verdrängen; der negative Raum ist einbezogen; statt ein Formkontinuum zu schaffen, läßt man stark das gegensätzliche Außen eindringen und fängt es mit betonter Linienführung ab. Eher eine zeichnerische, denn kubische Lösung, wenn auch die Geste die Tiefenlagerung des Raumes quert; man trennt sich von der einheitlichen Blockform, die vor allem Derain plastisch erprobte (Abb. 225), und gibt das figurierende Zusammenspiel verschiedener, fast diskrepanter Raumarten. Statt des Tiefenkontinuums erarbeitet man die Spaltung in positive und negative Formen. Lehmbrucks

Lösung ist eher zeichnerisch, die Harmonien des Konturs und die linearen Richtungsgegensätze entscheiden. In der „Knienden“ beginnt bereits die Reaktion gegen Hildebrand und Maillol. Jene liebten eindeutige Einfachheit statt Mehrdeutigkeit der Achsen; mit der „Knienden“ setzt die Raumwendigkeit eines richtungsdiagnostischen Achsenbaues ein, der in ein „Simultané“ von Raumkontrasten geteilt und gefügt wird. Gotische Präraffaelitik stellt gegen das Malerische Rodins. Wir nennen neben den beiden Gestalttypen Lehmbrucks zwei Skulpturen des Rumänen Constantin Brancussi; vielleicht wurde der leicht empfängliche Deutsche von diesen Arbeiten angeregt. Bei Lehmbruck zeigt sich das tragische Begrenzte des subjektiven Lyrismus, der in wenigen Themen sich einspinnt. Lehmbruck hat noch mehrmals diese Langfiguren wie die Torsi variiert. Dann war der schmale Umkreis zarter Schöpfung beendet, in der sich Reflexe fremder Gestaltung still spiegeln.

Wir nannten schon den Rumänen Brancussi, der etwas wie Urformen zu suchen scheint; ein Versuch zum Monumentalen mit unzureichenden Mitteln. Wirkung: ein Bluff oder eine Chimäre privaten Ägyptens. Man poliert seine Metalle und Blöcke und träumt zwischen vergrößerten Kunstgewerbefinden von Riesen (Abb. 520, 521; Tafel XXXV).

Anders der Holsteiner Ernst Barlach, der kräftig war, etwas wie einen plastischen Mythos zu schaffen; denn Barlach besitzt, was dem gewitzten Pariser Rumänen fehlt: die Kraft zum Mythischen, die Schau eigener Gestalten, einer pilgernden Welt.

Barlach ist am 2. Januar 1870 in Wedel (Holstein) geboren. 1888 besucht er die Hamburger Kunstgewerbeschule, 1891 geht er auf die Dresdener Akademie. Man wird Plastiker. Die Dinge, die Barlach Mitte der neunziger Jahre arbeitet, deuten kaum auf künftige Entwicklung; seine „Krautpflückerin“ verrät, daß Millet und Meunier ihm Eindruck gemacht haben. 1895 und 1897 arbeitet man in Paris; 1905 beginnt der Künstler vor allem in Holz zu schaffen. 1906 fährt er nach Südrußland. Dort findet er Gestalten, die Erweckung rufen: die Bauern, Vaganten, Sektierer, Bettelweiber. Er zeichnet sie alle mit der kreisenden Kurve des Horizontes der Steppe. 1910 zieht er nach Güstrow, baut sich seine Werkstatt, bildet und dichtet (Abb. 522—531; Tafel XXXVI, XXXVII).

Millet hatte ein großes, aktuelles Thema gefunden, das mitunter larmoyant behandelt wurde: im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen; dies Wort ruht auch in seinen Landschaften. Erde, die man bearbeiten muß. Van Gogh hat dieses Thema optimistischer weitergeführt; mit mehr Belesenheit. Millet war ein beredter Dorfmaler, er fand das biblische Pathos des Genrebildes; er ist positiv gestimmt, zeigt das harte Leben, die strenge Erde. Und so sind oft seine Farben. Millets Bilder hängen in den Zimmern derer, die den Bauern kaum kennen; lehren in Mußestunden den Städter; der Tagelöhner weiß ja, wie er ausschaut, sein Leben läuft, am ehesten will er beides vergessen; er braucht keine malerischen Kommentare, und epische Heroisierung mehrt kaum seinen Lohn. Die Bilder hängen isoliert in Salons und Museen statt

in Kneipen. Van Gogh wußte das. Je mehr man für das Volk schafft, um so isolierter ist man heute.

Barlach schuf eine mythische Welt; einen einheitlich verbundenen Kreis apokalyptischer Figuren; sie warten erschauernd auf Vernichtung oder den Messias. Barlachs Stil ist schwer zu bestimmen; man spürt russische Bauernschnitzkunst; dort schneidet man an den langen Abenden Bettler, Musikanten, Popen usw.; all diese Gestalten stecken noch im Byzantinischen oder Romanischen. Vorbild dieser Bauern ist die alte Kirchenkunst. Und dann besitzen sie eine bei aller Realistik träumende Weite; kommen aus unermeßlichem Land, tragen am schlimmen Leben, trinken und glauben darüber hinweg und fragen wandernd: wo Gott sei, wie dies Leben gut werden könne; diese kleinen russischen Figuren haben alle den Ausdruck von Unruhe, Pilgerschaft und Besinnlichkeit.

Barlach hat dies nie vergessen, immer runden seine Figuren im primitiven Block, kreisen in der Kurve des Steppenrandes; dieser Bauernkunst entstammt wohl dies Romanisch-Frühgotische seiner Plastiken. Vaganten der Apokalypse stellt er hin, Pilger, die vielleicht auf der Wanderung besinnend verharren, einem Gesichte nachwandern, Buße predigen und letzten Tag schreien; Frauen, die zur Kirchweih gespenstisch tanzen; eilige Rächer, Propheten, von Kometen und feurigem Himmel aufgejagt. Eine Welt, die den Zivilisierten fremd geworden, die in den Dämonen Dostojewskys rast, in seinem Totenhaus leidet; man denkt an des geformteren Tolstoi Volkserzählungen, vor allem an die russischen Volksdichtungen, die Geschichte von Adams Haupt, den Lobgesang auf die Wüste, Mariens Höllenfahrt oder den Bauern, der Rußland durchwandert mit dem einen Wort des Timotheus, daß unser Gebet nicht eine Sekunde erlöschen soll; man erinnert sich der Trunkenen und Einsiedler. Wie in dem russischen Mythos überstaunt mitunter diese Gestalten wundrige Groteske; denn all diese Menschen Barlachs wandern nach Wundern. Vielleicht ist dieser Stoffkreis so aktuell, daß er den meisten fremd, fast archaisch erscheint. Ich möchte Barlach dem einzigen, lange Zeit vergessenen Münsterer Bildhauer vergleichen: Henrik Beldensnyder, der ein Heiligenschlucker war, die westfälischen Bauern Christus zugesellte und mit dem apokalyptischen Johann von Leiden um das himmlische Paradies gekämpft hat. „Er ist der erste in allem Aufruhr gewesen, ein heillos aufrührerischer Ketzer“ nannte ihn der alte Kerstenbroek. Jenem unruhvollen Meister und Bilderstürmer möchte ich Barlach vergleichen.

Maillol schuf heitere Gelassenheit, der Südländer führte heidnisch vertrauende Form weiter; was ihn lockt: das alte, oft mißbrauchte Thema vom schönen Menschen, von gesetzmäßiger Natur, die durch keine Zweiheit dramatisch zerrissen wird. Barlach belebt eine gänzlich dramatische christliche Rede, die er bei wahrhaften, einfachen Christen fand, und faßt damit die Gotik, aufgewühlte Seelen, in Unruhe nach dem Wunder suchend und bettelnd. Das Archaische Barlachs ist durch elementare Religiosität vielleicht bedingt; die Nähe zu religionserfüllten, glaubengebundenen Stilen ergibt sich aus der Verwandt-

schaft seelischer Gestimmtheit. Allerdings: man möchte sagen, eine Volkskunst ohne Volk.

Wie Barlach begann der Russe Alexander Archipenko mit dem kubischen Block. Man war im Plastischen ein Fauve, kannte Derains Blockfiguren (Abb. 225) und wollte Tiefe durch Masse geben. Ägypten hatte gewirkt, vielleicht auch vorgeschichtliche Plastiken wie die Frauenstatuette von Mentone. Denn bei Archipenko dringt trotz allem Originellen oft die Erinnerung an ein aktuelles Vorbild durch; zuerst variiert man überraschend geschickt archaische Dinge, und später folgt man mit feiner Witterung der Entwicklung und den Peripetien Picassos. Bei allem Neuen ist man dabei, kaum merkbar verspätet; gleichgültig, ob es sich um Archaismus oder Entdeckung handelt — man protestiert als der zweite und peinlich; selbst im Neuen bleibt gefällig charmante Virtuosität; man zerlegt eine Form, doch wahrt man den reizvollen Umriß mit akademischer Salonkunst, umgibt ein Wagnis mit süßer Silhouette.

Aus dem Jahre 1909 nennen wir die „Porträtbüste der Frau Kameneff“. Iberische Plastik ist hier genutzt. Von dem Verblocken des Fauves geht es durch barocke Teilung in vereinfachte Massen zur Lösung der Form; Archipenko arbeitet den „Plafond“ (1912) und den „Roten Tanz“ (1912). Man mag dort die Analogie zu den Figuren Picassos von 1908 (Abb. 264) oder den Légerschen „Akten in einer Landschaft“ spüren; vor dem „Roten Tanz“ mag man an die Geste des „Tanz“ des Matisse von 1910 (Abb. 193) und dessen Kolorismus denken. In dieser Arbeit beschäftigt sich Archipenko mit der Lösung des Figuralen, dem Herausholen der „negativen“ Volumina. Damals (1911) arbeitete Lehmbruck an verwandten Problemstellungen, blieb jedoch in den Grenzen geschichtlicher Überlieferung, während der Russe, der kaum heimatliches Gut nach Paris brachte, sich resolut den Jungen anschloß. Man kehrt sich vom statischen Block ab, wendet sich dynamischer Auffassung zu. Solches kündete sich schon in den Teilungen des „Plafond“ an; ruhendes Volumen wird durch raumumfassende Bewegung ersetzt; wo deren Rhythmus es fordert, bricht man das organische Gebilde ab; Tiefe wird nicht durch statische Masse bewirkt, sondern durch dynamische Formerregung; solche umgreift energischer Raum durch Fernwirkung als die in sich gebundene Masse. Die „Tänzerin“ schafft in Sprung und Geste ein Raumnegativ, und hier wie bei der Lehmbruckschen „Knienden“ wird der taktilische Luminarismus Rodins zu fixierter Luftform gebildet. Man beginnt, nicht mehr taktilischer Masse als tiefenbildendem Element allein zu vertrauen, begreift, durch die Arbeiten der Kubisten belehrt, das Volumen als nur optische Bewegungsvorstellung und versucht, die Raumform durch ein funktionelles „Simultané“ zu öffnen, durch Einbeziehen der Fernwirkung, des Luftausschnittes, zu bereichern (Abb. 534). Allzu deutlich beobachtet man, wie die Plastiker den Malern zögernd folgen. Der Maler erprobt in willigerem, flinkerem Material; schon die Arbeit in der Fläche macht ihn kühnerer Bildung fähig, und in diesem Jahrhundert des Malerischen bleibt der Bildhauer, der keinen Architekten findet, dauernd dem Maler verpflichtet.

So hat Monet wohl Rodin trotz allem Hellenismus angeregt, die Väter Maillols sind Renoir und Cézanne; Archipenko und die anderen bleiben ohne die kubistischen Maler undenkbar. Man beginnt nun zu sehen, daß Tiefe nicht durch materielles Abbild, sondern durch die funktionelle Gleichung des Volumens erarbeitet werden kann. Die Kubisten hatten gewiesen, daß Volumen durch ein Ineinander strenger Flächen beglichen werden kann, das, imaginativ verbunden, dem biologischen Formganzen unverpflichtet bleibt. Der Gegenstand selbst ist nur eine letzte Grenze formalen Erfindens, leiser Schleiter. So wird nun das durch Tast- und andere Sinneswahrnehmungen Vertraute durch freies Gefüge dreidimensionaler Momente ersetzt, deren Lagerung nicht an organische Gestalt gebunden ist; da die Raumbewegung an sich entscheidet, wird man später konvexe Bewegung durch konkave begleichen, zum Beispiel das Gesicht, damit der Sprung von Kopf zu Brust, die gegensätzliche Wirkung der Bewegung, verstärkt werde. Eine Masse gilt einem negativen Volumen gleich, wenn dieses gleiche Bewegungsdifferenz erzeugt. So kommt man von den Modellierungsgegensätzen, der bewegten, gegensatzreichen Handschrift Rodins, zu den Bewegungskontrasten der zerlegten Tiefenfunktion; statt des getasteten Lichtspiels nutzt man die dynamische Tiefenfunktion. Wie überall spürt man trotz des Willens zu eigengesetzlicher großer Form die impressionistischen Ursprünge der Jungen.

Maillol fand seine Kraft in der Harmonisierung des Blocks, im vertrauenden Bejahen des taktilisch Nahen. Die Jungen setzen die subjektive optische Bewegungsvorstellung über die Masse, die nur ein Teilmittel dieser ist, öffnen die Blöcke und geben statt des harmonischen Tiefenkontinuums der Masse die gegensatzreiche, oft abgebrochene Funktion dreidimensionaler optischer Bewegung, die nicht dem Biologischen folgt, sondern lediglich von der Erreichung stärksten Tiefenausdrucks bestimmt wird. Statt Harmonie kontinuierlicher Form gibt man die gesammelte Kontrapunktik der kontrastierenden Sichten, die kräftig differenziert das figurale Motiv auflösen. Von den Malern geleitet, will man mit plastischen Mitteln die subjektiven Bewegungsvorstellungen, die im Vorstellen eines Motivs sich sammeln, fixieren. Wie weit ist man von erstasteter Gebundenheit entfernt! Auf diesem Wege und wiederum von den Malern beeinflußt wird Archipenko zu etwas süßlicher Skulptomalerei gelangen (Abb. 535—537). Es entscheidet das Funktionelle, die Masse ist zum Mittel fast unbewußt verbindender Reminiszenz gewertet. Man benutzt das Organische, soweit es stärkste Tiefenfunktion bietet, im Ganzen gibt man frei vorgestellte Tiefendynamik, bricht das Motiv ab, gliedert es, zerlegt in Tiefenkontraste, die in freien Grundformen durchgeführt werden. Freie Tiefenfunktion wird wider gegenständliche Nachbildung gestellt; Rodin gab die Bewegung der Hand am Objekt, die Jungen geben Schöpfung freier Bewegungsvorstellungen, gleichgültig, ob diese sich mit einer Vorstellung vom Objekt verbinden oder dieses ausschalten. Der Gegenstand ist der suggestive Führer des Betrachtenden; Ziel: die subjektive Tiefenfunktion, ein Herausheben einer Gruppe

plastischer Elemente. Man vergegenständlicht eher plastische Generalformen zum Sujet, individualisiert die Elemente, statt ein Motiv auf die plastische Formtype zurückzuführen; Zentrum des Schaffens: plastische Raumerzeugung, Peripherie und Letztes: das Annähern an überkommene Gegenständlichkeit, die gänzlich in der freien Raumfunktion gelockert und geordnet wird. Rodin gab Bewegung des „Modelé“ am Gegenstand, der Natur; jetzt ist man einer erweiterten Dynamik verfallen. Von den luminaristisch taktilischen Gegensätzen von „Modelé“ und Blockerregung gelangte man zum „Simultané“ der verschiedenen Raumqualitäten, von dynamisierter Masse zu eingespannter Luftform, deren Ganzes eine Gesamtvorstellung von Tiefenbewegung bilde.

Was beim Kubismus Sammlung divergent bewegter Flächen bedeutet, wird hier ähnlich im zusammengreifenden „Simultané“ von Masse und Luftform durch die dynamische Tiefenbewegung geleistet. Das kubische Abbrechen und Zerlegen wird hier in gegliedertes Massenintervall umgedeutet; die getrennten Massen werden durch einheitlichen Sehakt verbunden. In den optischen Effekt wird die Luft eingegliedert, welche die Tiefenbewegung durch Kontrast — wobei das Farbige nicht unterschätzt werden soll — teilt und verstärkt. Dynamische Tiefengegensätze lösen den statischen Block, luftige Form höhlt ihn, spielt in ihm. So entspricht der Gegenstandsausschaltung die Blockvernichtung; ein plastischer Lyrismus, der kaum noch kompakte Medien verstattet; dreidimensionaler Autismus. Durch das Öffnen des Blocks wird Bereicherung um dreidimensionale Innenzeichnung erwirkt; die innere Linienführung wölbt kubisch durch; vom Malerischen stößt man ab. Innere Kubik quert die Gestalt, Gesamtkörper und Detail verzahnen sich dreidimensional; eine Relieferung des Blocks wird abgelehnt; die Tiefe wird zum Luftkörper im gesprengten Block. Die Luft umgibt nicht mehr, sie wird kubischer Teil des Ganzen und mit dem Massengefüge vereinheitlicht, wird kompositionelle Kraft. Die Linienführung wird kubisch sich kreuzende Form, wird zum Spiel verschiedener Massenqualitäten fugiert. Beim Barock war man in die Schule gegangen, nachdem man den primitiven Block aufgegeben. Impressionistische Erbschaft wird genutzt: Teilung und Lichtform.

Nun werden die plastischen „Points centrals“ verbunden, wobei man nicht durch biologische Formfolge verpflichtet ist; aus verschiedenen plastischen Kräften schafft man ein kontrapunktisches Volumen; die Tastwahrnehmungen werden durch kubische Bewegungsvorstellungen ergänzt; mit Hilfe der letzteren gelangt man vom Abbild zu selbständig freier, lyrischer Skulptur.

Archipenko gewann solchen Weg, auf dem der sucherische Dämon Picassos leicht voraneilte, um den Nachfolgenden eine oft verwirrende Vielfältigkeit zu hinterlassen. Archipenko folgt virtuos diesem Entdecker, dessen Verwandlungen er flink sein Handwerk anpaßt; ein Epigone des Aktuellsten, der, dem Vorbild folgend, selbst ins Akademische nacheilte.

Archipenko versucht sich um 1913 in farbiger Plastik, aus vielen Materialien gebildet; die Skulptomalerei (Abb. 535—537) wird vorbereitet; allerdings,

Picasso arbeitet solche Dinge, die der Russe 1914—1916 emsig betreibt, bereits 1912. Archipenko zerlegt wohl den Körper, doch fast ängstlich bewahrt er einen süßlich geschlossenen Gesamtkontur; ein Experiment mit Vorbehalten. In diesem nacheilenden Versucher bleibt immer der Hang zu sicherer Wirkung, dem eleganten Bibelot. Er liebt sinnlich schmeichelndes Oval, die Frauenstatuetten wölben sich wie Geigen, seine Schreitenden wie Celli. Peinliche Gefälligkeit. Solch klassizistischer Kontur wird durch kein Experiment verdeckt. Trotz allem Kubismus betont man übliche Frontalität.

Die von Picasso vorbereitete Skulptomalerei beginnt, vielleicht ist sie auch durch die Klebearbeiten Braques und Picassos (Abb. 273, 302,2, 303,2) beeinflusst. Man hat die Masse gelöst, den Formrest rückt man flächig zusammen; die plastischen Elemente werden auskomponiert. Diese Dinge sind durch das alte Relief bedingt. Man hatte das Taktile zugunsten der kubischen Bewegungsvorstellung begrenzt; von dieser Einschränkung gelangt man zur Skulptomalerei; die Farbe präzisiert, behutsame Formen werden leicht taktisch gestützt. Die Grundfläche wird nun gebrochen. Vom negativen Bewegungsraum gelangt man zur Grenze des durch Tasten Wahrnehmbaren; Fläche.

1918 beginnt Picasso seinen „Realismus“. Archipenko leistet ihm auch hierin allzu deutliche Gefolgschaft. Man wird akademisch, um modern zu sein; durch das Medium Picassos wird man Klassizist.

Nennen wir neben Archipenko Lipchitz und Laurens. Lipchitz schichtet plastischer als der elegant zeichnende Archipenko; Laurens weiß seinen Blöcken und Reliefs strenge Grazie zu gewähren. Beide besitzen, trotz allem Schulmäßigen, reineren plastischen Ausdruck als der geschmeidige Russe. Laurens (Abb. 539—543) mögen Archaismen später gereizt haben, die Csaky allzu deutlich mißbraucht, um geschlossene Blockform zu gewinnen. Lipchitz (Abb. 544 bis 547) ist Tektoniker. Einfach fügt er kubische Schichten, später verbindet er diese durch kubende Streben. In der großen Figur von 1924/5 (Abb. 545) vereinfacht und stuft er seine Mittel zu bedeutendem Ausdruck.

Kräftig tektonische Form versuchte Rudolf Belling. Er trennte sich von frontalem Schema und reliefmäßig modellierter Schicht, worin das Dreiräumliche abgeschwächt wird. Belling unternimmt es, dreidimensionale Gebilde frei zu erfinden; wenn Natur ihn anregt oder mit seinen Formen zusammentrifft, gerät sie zum Anlaß kubischen Stils, wobei man zu Beginn mitunter in dekorativer Vergrößerung einer Skizze befangen blieb. Man repetiert nicht das organische Wachsen, sondern wählt die kubisch wirksamen Momente, in welchen Bewegung und Formkontraste verbunden sind. Belling vermeidet das Gleichsetzen von Masse und Raum, er wählt die plastisch aktiven Kräfte des Motivs, die wirksamen Antriebe dreidimensionalen Fühlens, sondert die räumlich entscheidenden Kräfte, Bewegung und Gegensätze; der Gegenstand gilt ihm als Bewegungsvorstellung, er anerkennt nicht die Grenzen haptischer Gebundenheit und verwendet jenen als Teil visueller Erfahrung, doch nicht als gebietende Dominante. Die kubische Vielfältigkeit der Form zwingt den Betrachter, das

Werk zu umschreiten; Belling meidet das flächig Umrissene und arbeitet gern in offen schwingenden Gebilden. Geformte Luft und Lichtmasse durchdringen die gehöhlte Materialform, die abgebrochen oder geöffnet wird, damit die Kontrastform eindringe und verstärke, Gegensätze wecke und dreidimensionale Erregung kontrapunktisch steigere. Die feinflüchtige Gewalt der Luft wird in Formgruppen oder umzirkte Körper eingefangen, so daß, statt überfliegend einzuhüllen, sie als Form mitwirkt und, dem plastischen Gebilde eingezwungen, schimmert. Die Kugel des Kopfes wird in Luft und Materialform gegliedert, und man gewinnt aus solchem Kontrast kubische Ballung zweier Raummittel. Belling versichert sich dieser Luftform in „Skulptur 1923“ (Abb. 551) mit dünnem Drahtkontur; die kubische Raumlinie begrenzt dreidimensional atmende Körper. Im „Dreiklang“ (Tafel XXXIX) oder „Brunnen“ (beides aus dem Jahre 1919) wird das Kubische wie ein Ball von Formen gewirbelt und im Gleichgewicht gehalten. Die Dinge werden von Belling als Ereignisse breiteren Sehens bewertet, die plastisch Anwendbares enthalten oder vermissen lassen; das Plastische selbst wird von den subjektiven Raumvorstellungen bestimmt; Gegenstand und eigene Formvorstellung mögen sich treffen, doch notwendig ist dies nicht. So vermeidet Belling den programmatischen Dualismus von gegenständlicher und gegenstandsloser Gestaltung. Der Gegenstand kann ein peripherisches Symptom subjektiven Formvorstellens sein, ohne daß dessen Herrschaft eingeschränkt wird. Man gibt eben vom Gegenstand die plastisch wirksamen Kräfte, soweit sie dem subjektiven Vorstellen entsprechen; man könnte hier und da sagen: eine subjektive Form wird zum Gegenstand individualisiert; mitunter mag man den Vergleich allzusehr betonen, und ein stilisierendes Kompromiß zwischen Darstellung und Autistischem, etwas Peinliches von Deformation droht. Im ganzen bilden gegebenes Sujet und frei erfundene Form für Belling die gleichberechtigten Endstationen plastischen Vorstellens. Belling arbeitet wirksame Raumkörper, denen bald eine Architektur entsprechen möge, die mehr gewähren sollte als Fassade.

A B B I L D U N G E N



Henri Matisse: Selbstbildnis. 1907



Henri Matisse: Das Glück des Lebens, 1908



Henri Matisse: Der Tanz. 1910



Henri Matisse: Die Toilette. 1907



Henri Matisse: Die Kapuzinerkresse. 1910



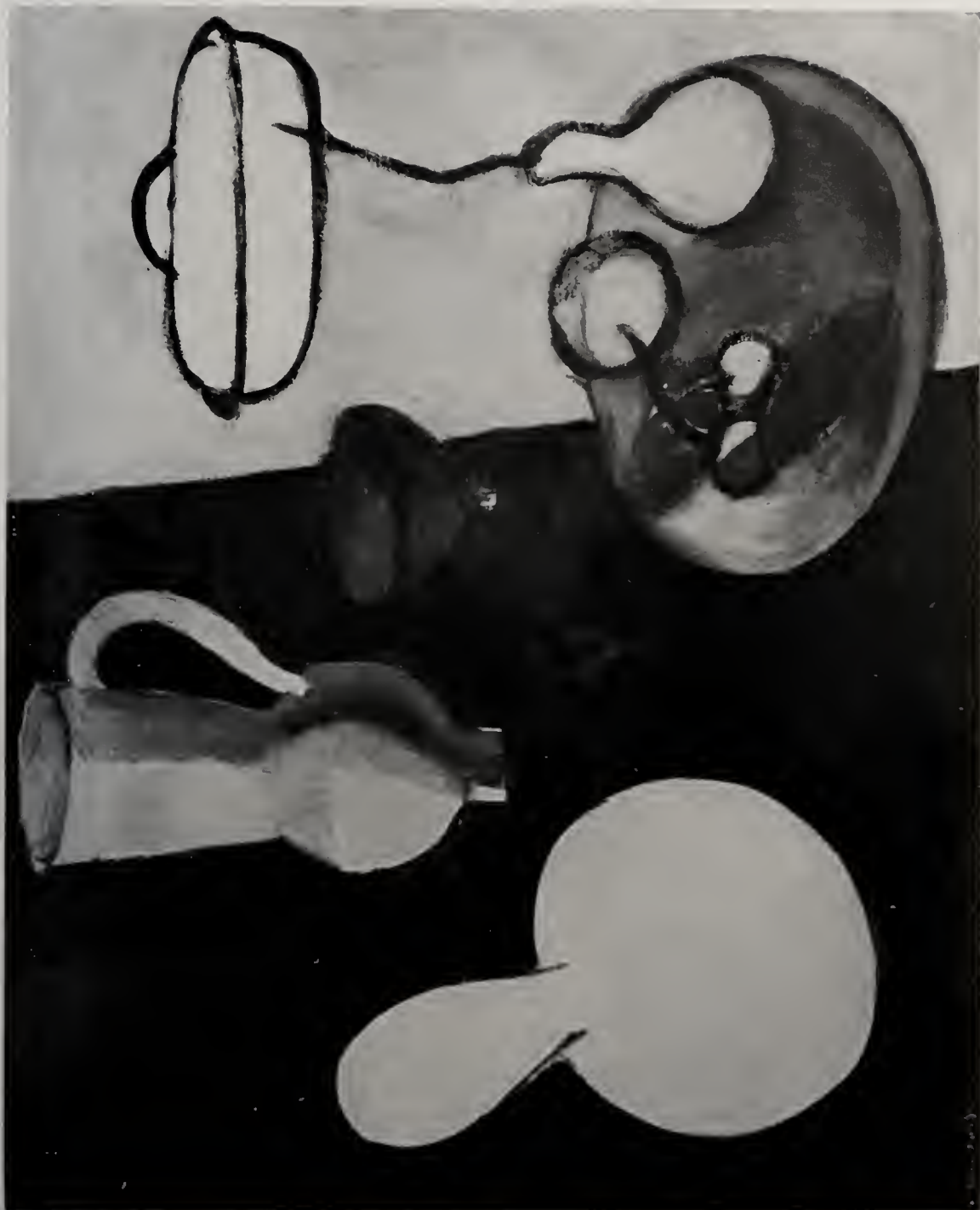
Henri Matisse: Das Fenster in Tanger. 1911



Henri Matisse: Die Goldfische. 1914



Henri Matisse: Der Efeuweig. 1915



Henri Matisse: Stilleben. 1915



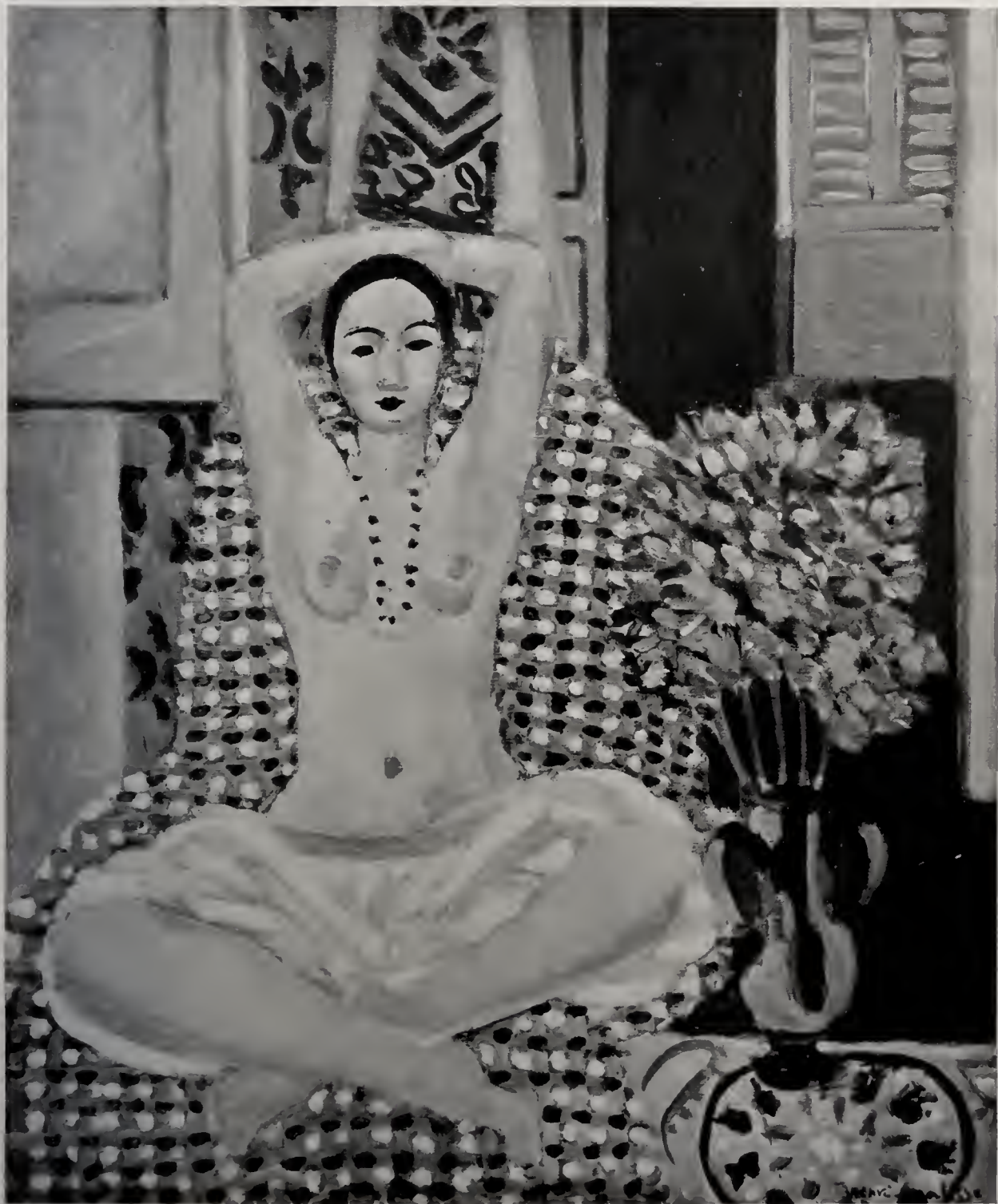
Henri Matisse: Die Schwestern. 1916



Henri Matisse: Landschaft 1917



Henri Matisse: La Toque de Gouro. 1918



Henri Matisse: Odaliske. 1925



Henri Matisse: Im Garten. 1921



Henri Matisse: Schlafende, 1920



Henri Matisse: Liegender weiblicher Akt. 1924



Henri Matisse: Sitzendes Mädchen.
Bronze



Henri Matisse: Der Sklave.
Bronze



André Derain: Die Badenden. 1908



André Derain: Das Dambrett. 1914





André Derain: Sitzende, 1914



André Derain: Chevalier N. 1914



André Derain: Der Samstag. 1914



André Derain: Das Abendmahl, 1914



André Derain: Bildnis



André Derain: Selbstbildnis. 1918



André Derain: Bildnis der Frau Guillaume. 1919



André Derain: Halbakt. 1919



André Derain: Weiblicher Akt. Zeichnung



André Derain: Aktstudie. Zeichnung



André Derain: Bei Rom. 1919



André Derain: Waldrand bei Rom. 1919



André Derain: Selbstbildnis. Pastell. 1920



André Derain: Bildnis des Malers Moïse Kisling. 1920



André Derain: Bäume. Aquarell



André Derain: Karneval



André Derain: Der Tisch. 1922



André Derain : Kauernde Figur. 1907



André Derain: Köpfe. Kupfer. 1918



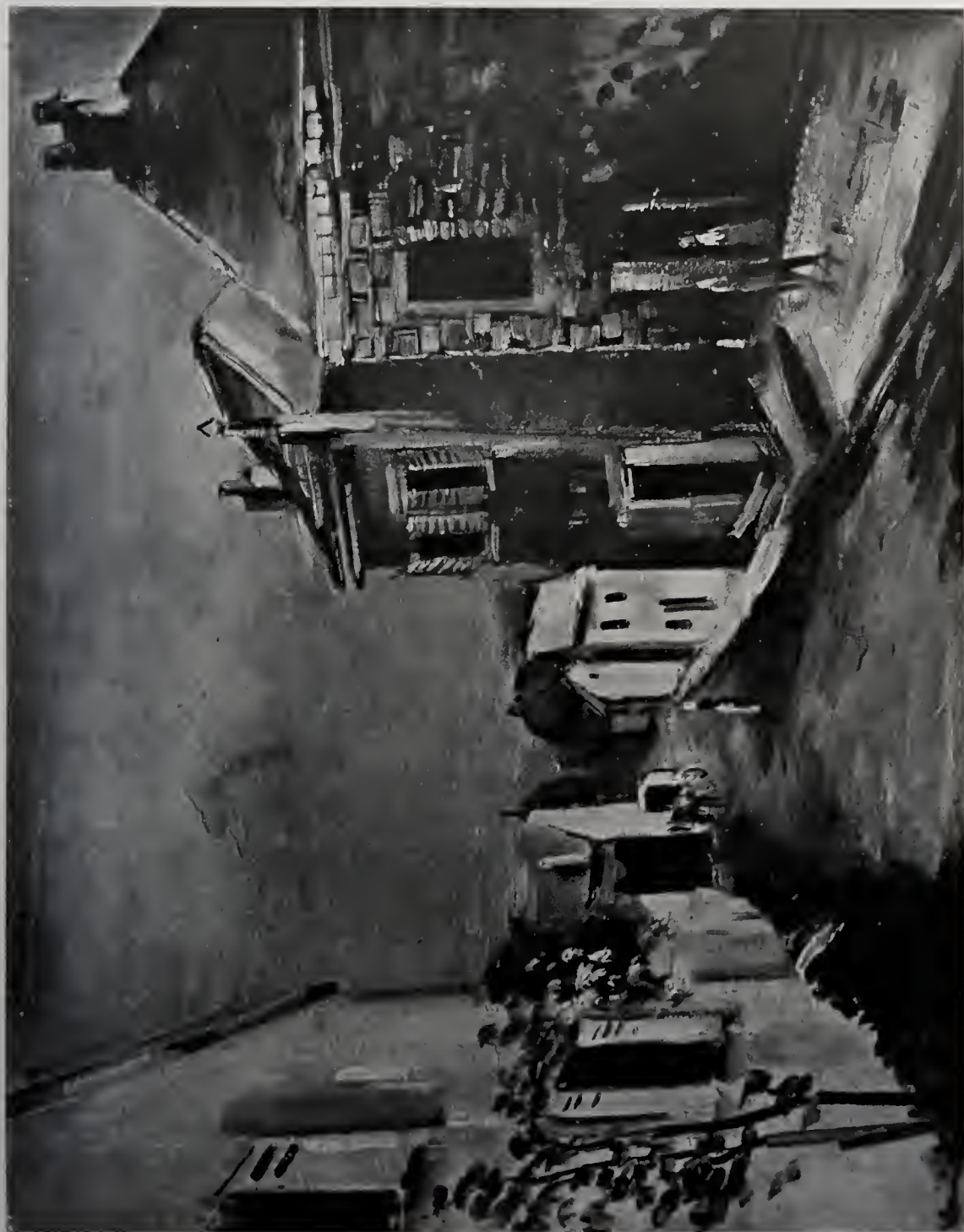
Maurice de Vlaminck: Bildnis eines Herrn. 1925



Maurice de Vlaminck: Selbstbildnis. 1912



Maurice de Vlaminck: Cassis



Maurice de Vlaminck; Vorort



Maurice de Vlaminck: Stilleben



Amedeo Modigliani: Liegender weiblicher Akt



Amedeo Modigliani : Mädchenbildnisse



Amedeo Modigliani: Junges Mädchen



Amedeo Modigliani: Die hübsche Wirtschafterin



Amedeo Modigliani: Weiblicher Akt



Amedeo Modigliani: Skulptur



Moïse Kisling: Landschaft bei Bandol. 1920



Moise Kislind: Liegender weiblicher Akt. 1925



Moïse Kisling: Stilleben. 1921



Henri Rousseau: Selbstbildnis mit Lampe



Henri Rousseau: Julia, die erste Frau des Künstlers. 1890



Henri Rousseau: Malakoff. 1890



Henri Rousseau: Blick auf Gentilly



Henri Rousseau: Die Hochzeit. 1904



Henri Rousseau: Der Dichter Apollinaire und die Muse, 1908



Henri Rousseau: Die Löwenmahlzeit. 1904



Henri Rousseau: Landscape. 1906



Henri Rousseau: Der Schlangenbeschwörer. 1907



Henri Rousseau: Urwaldstimmung. 1909



Henri Rousseau: Selbstbildnis



Georges Rouault: Bildnis. 1911



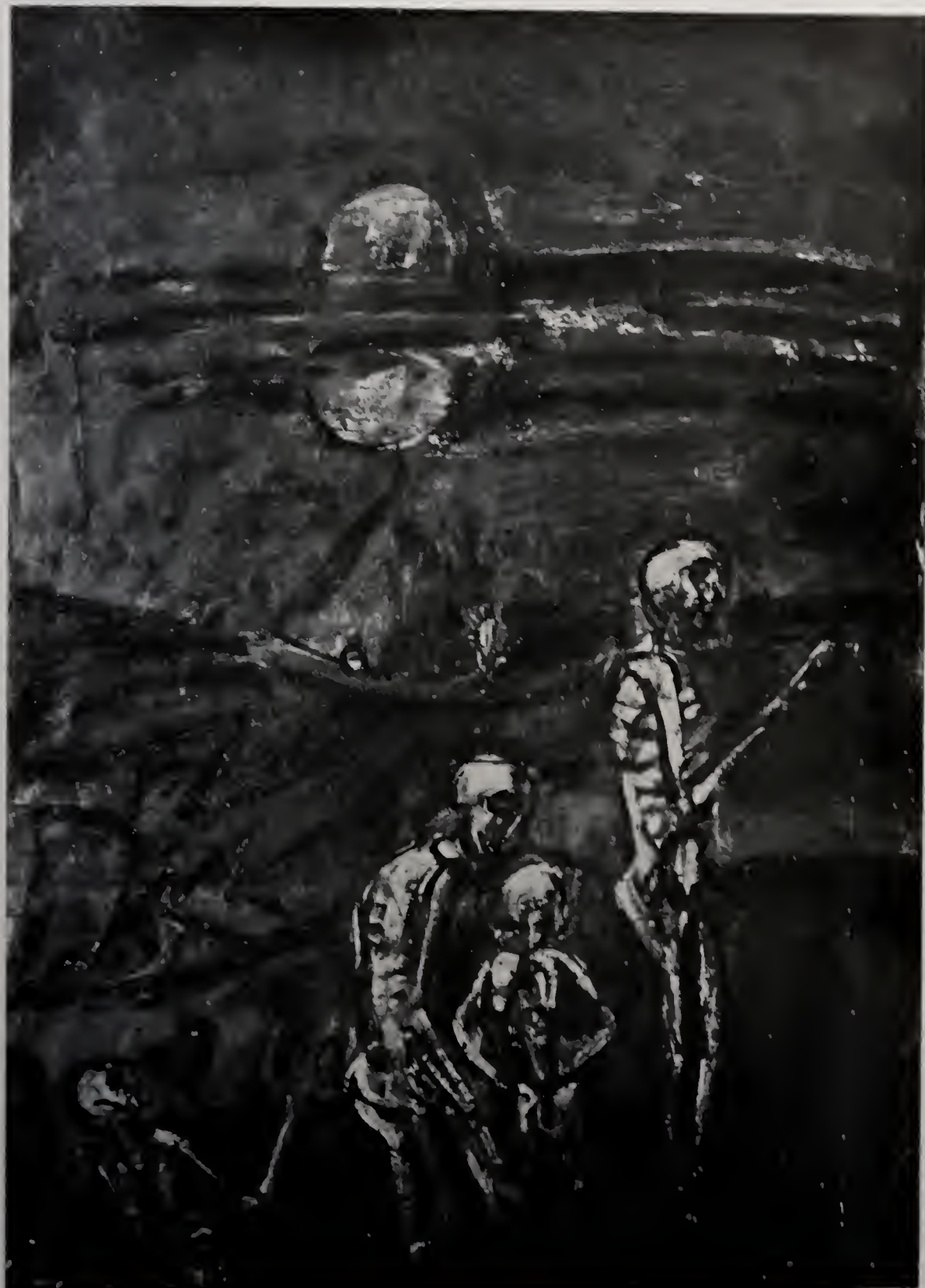
Georges Rouault: Die kleine Olympia



Georges Rouault: Zirkus. 1906



Georges Rouault: Christus am Kreuz



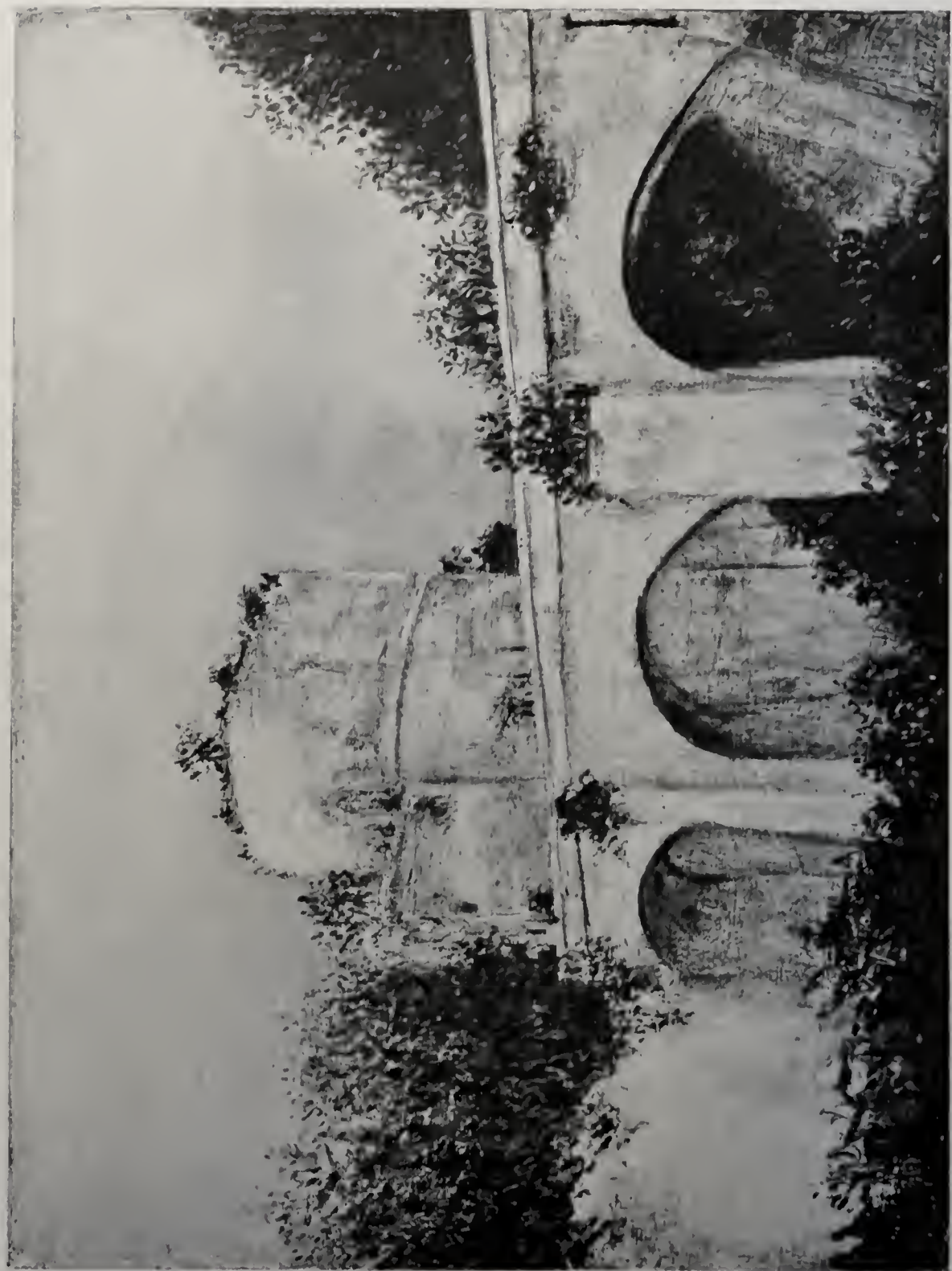
Georges Rouault: Die Auferstehung



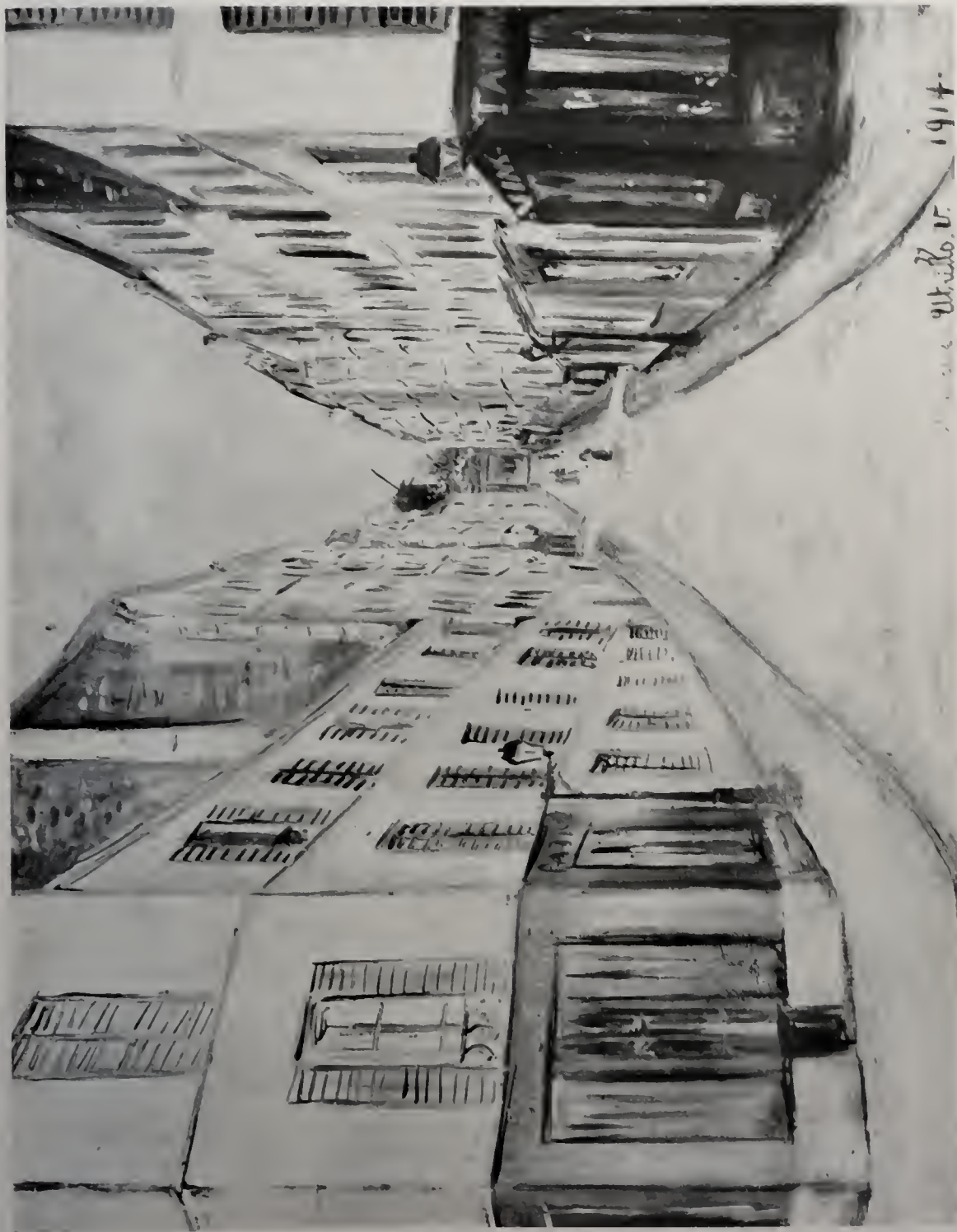
Georges Rouault: Zirkusmädchen



Georges Rouault: Der Verurteilte



Maurice Utrillo: Der Aquädukt



Maurice Utrillo: Straße, 1914



Maurice Utrillo: La Rue St. Rustique



Maurice Utrillo: Die Kathedrale Notre Dame in Paris



Maurice Utrillo: Die Kathedrale von Bayonne



Maurice Utrillo: Straße in Sanois



Maurice Utrillo: Die Große Straße in Montrouge bei Paris, 1914



Pablo Picasso: Die Absinthtrinkerin. 1903



Pablo Picasso: Die Büglerin. 1903



Pablo Picasso: Die Harlekine. 1905



Pablo Picasso: Zwei Akte. 1907/08



Pablo Picasso: Frau mit Birnen. 1909



Pablo Picasso: Bildnis einer Frau. 1909



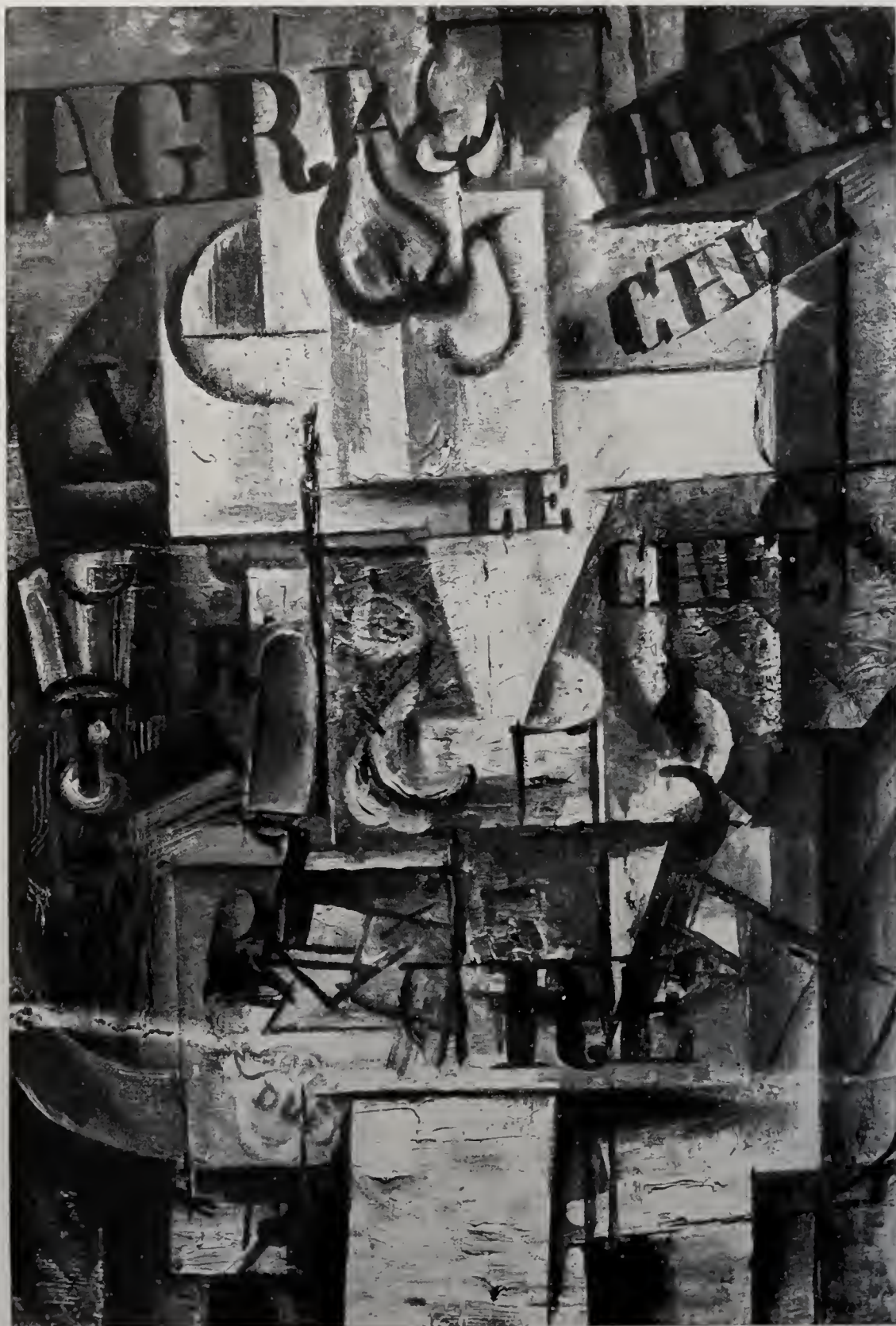
Pablo Picasso: Frau mit Laute. 1910



Pablo Picasso: Bronzekopf. 1909



Pablo Picasso: Stilleben. 1912



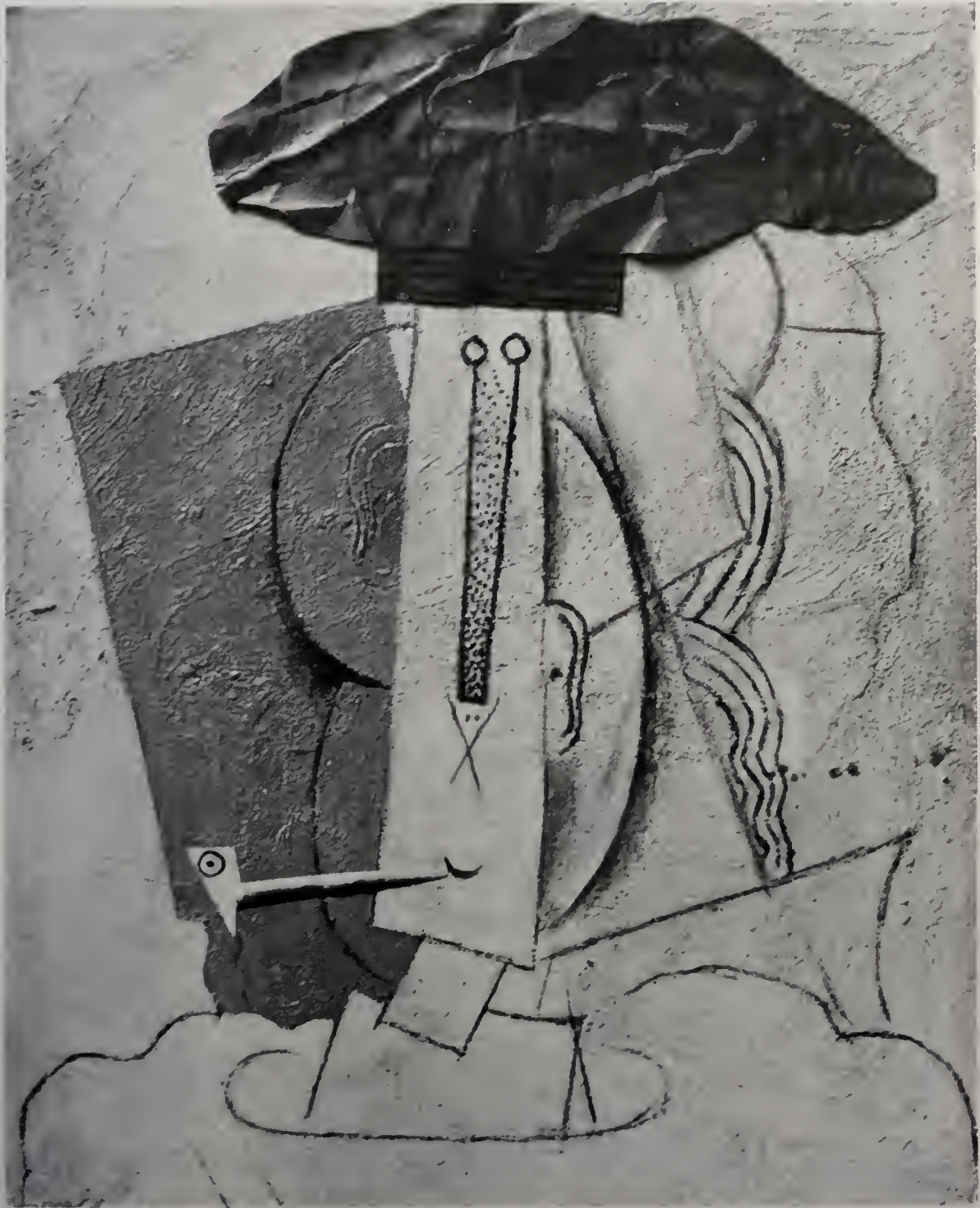
Pablo Picasso: Der blaue Laden. 1912



Pablo Picasso: Der Dichter. 1912



Pablo Picasso: Die Arlesierin. 1913



Pablo Picasso: Der Student. Öl und Papier. 1914



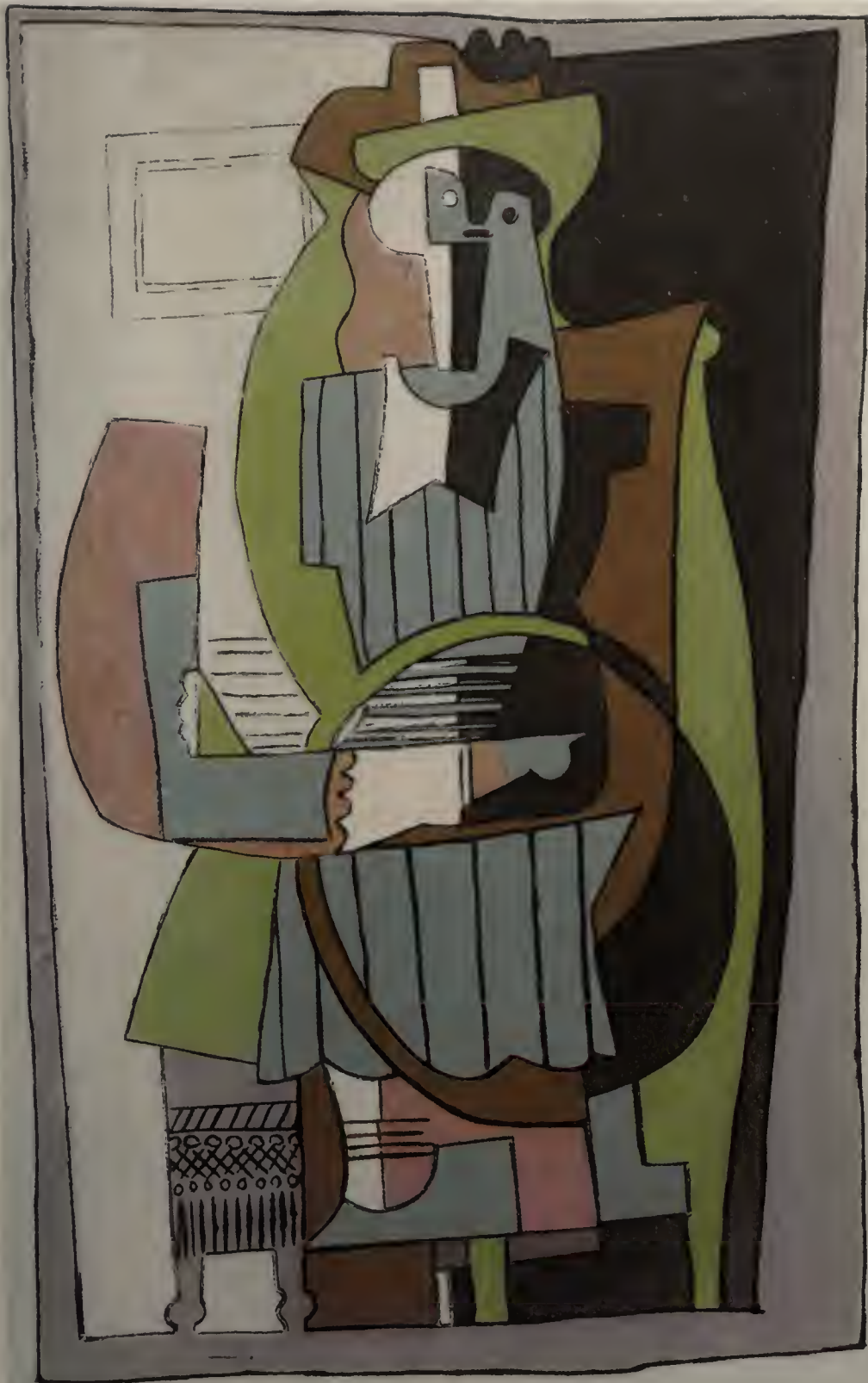
Pablo Picasso: Das Absinthglas. 1914



Pablo Picasso: Bildnis der Frau des Künstlers (unvollendet). 1917/18

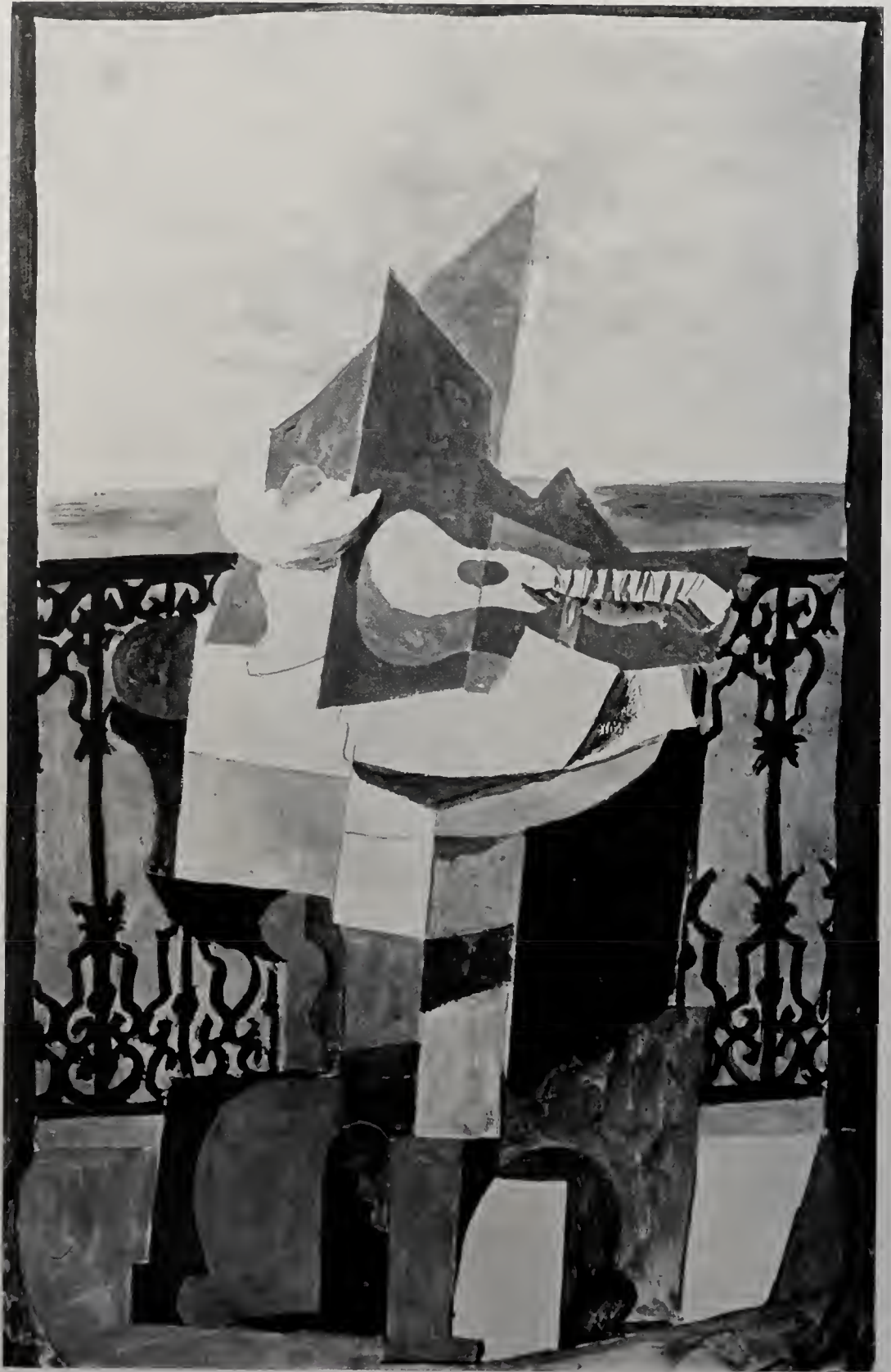


Pablo Picasso: Harlekin mit Gitarre. 1918





Pablo Picasso : Säugende. Bleistiftzeichnung. 1919



Pablo Picasso: Der Tisch auf dem Balkon. Aquarell. 1919



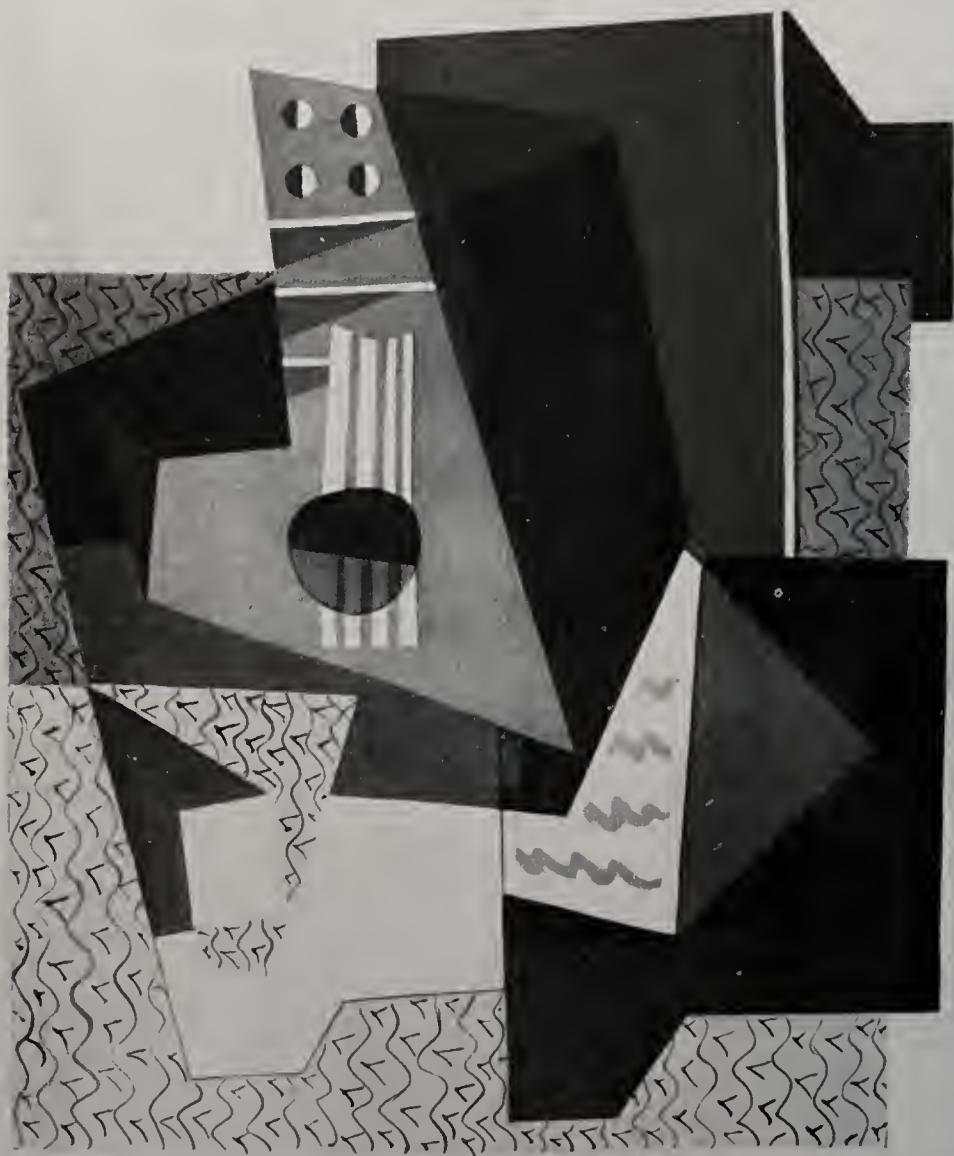
Pablo Picasso: Der Tisch vor dem Balkon. Aquarell. 1919



Pablo Picasso: Landschaft. 1919



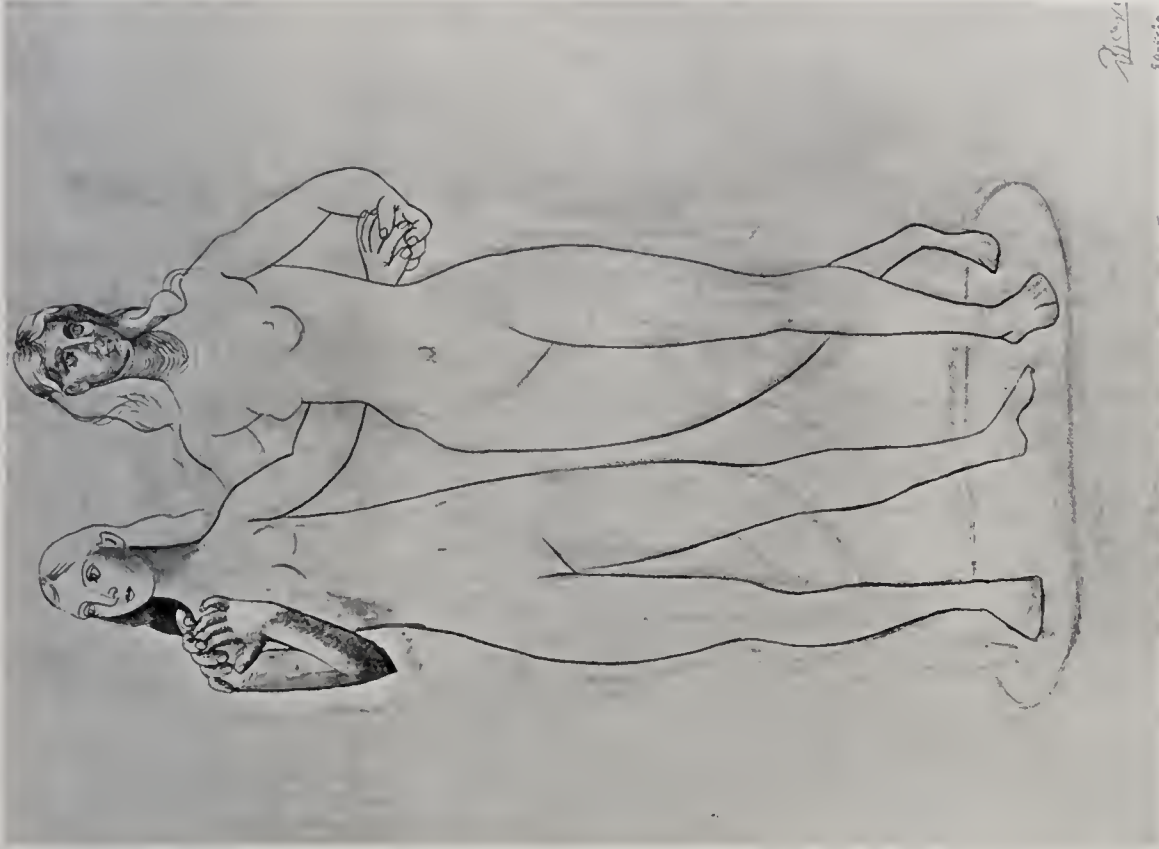
Pablo Picasso: Stilleben. 1919



Pablo Picasso: Guitarre. 1920



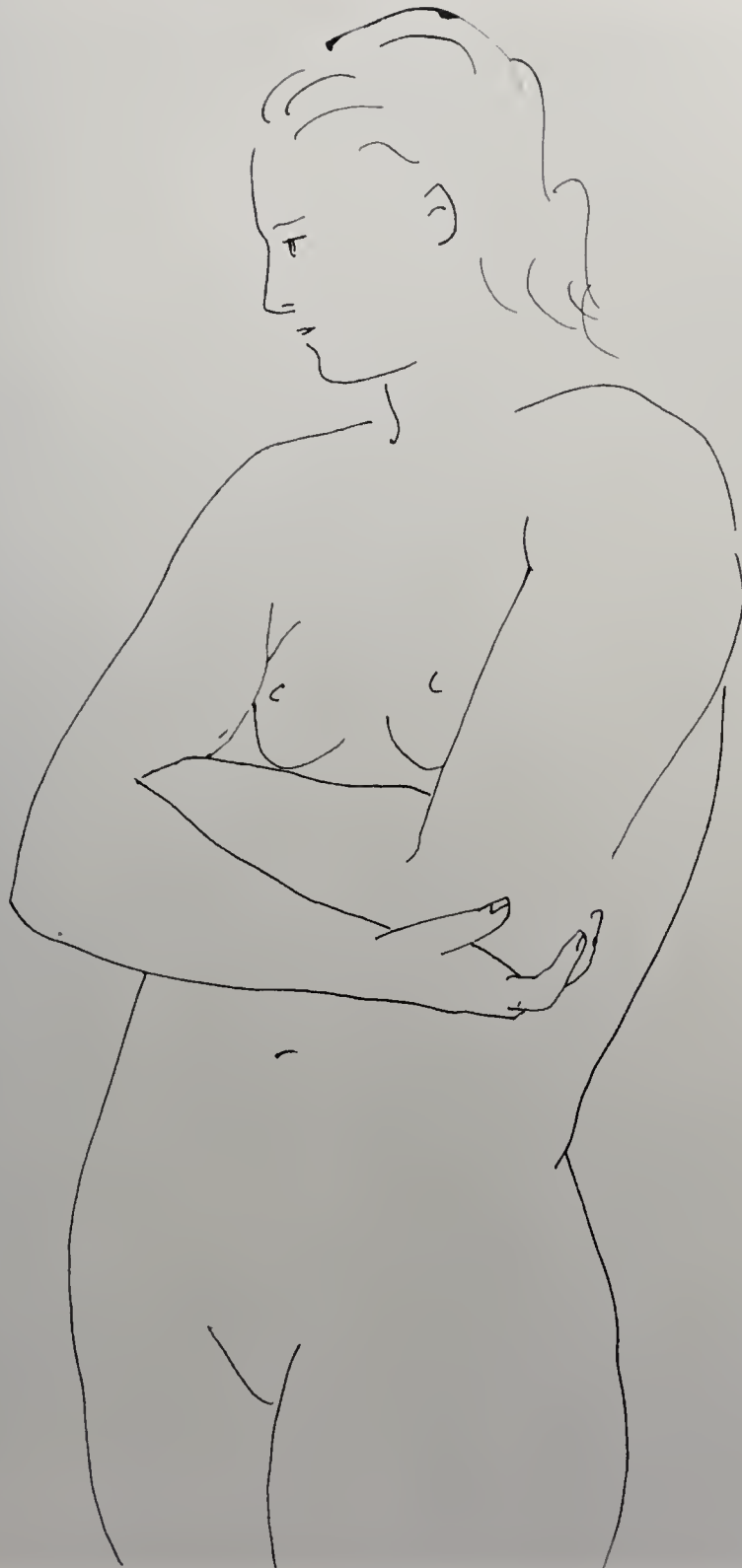
Pablo Picasso: Jüngling mit Pfeife, Zeichnung, 1923



Pablo Picasso: Zwei nackte Frauen, Zeichnung, 1920



Pablo Picasso: Stilleben. Federzeichnung. 1920



Pablo Picasso: Weiblicher Akt. Zeichnung



Pablo Picasso: Frauen. 1920/21



Pablo Picasso: Frau, Füße abtrocknend. 1920



Pablo Picasso: Die Frau mit Hut. Pastell. 1924



Pablo Picasso: Stilleben. 1923 und 1924



Pablo Picasso: Stilleben. 1924



Pablo Picasso: Karneval



Pablo Picasso: Komposition. 1925



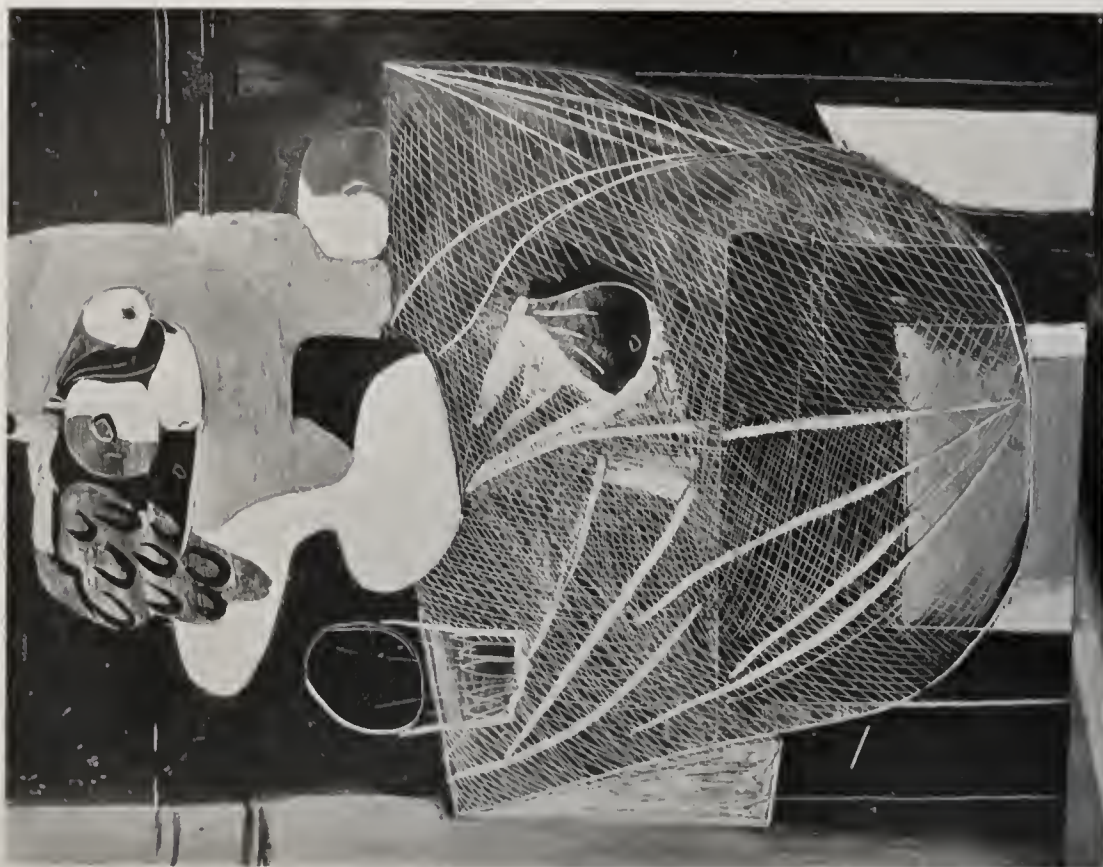
Pablo Picasso: Stilleben. Zeichnung



Pablo Picasso: Liegende Frau



Pablo Picasso: Mann mit Gitarre. 1924



Pablo Picasso: Stilleben. 1925



Pablo Picasso: Komposition



Georges Braque: Flasche und Krug. 1907



Georges Braque: Ölbaum. 1907



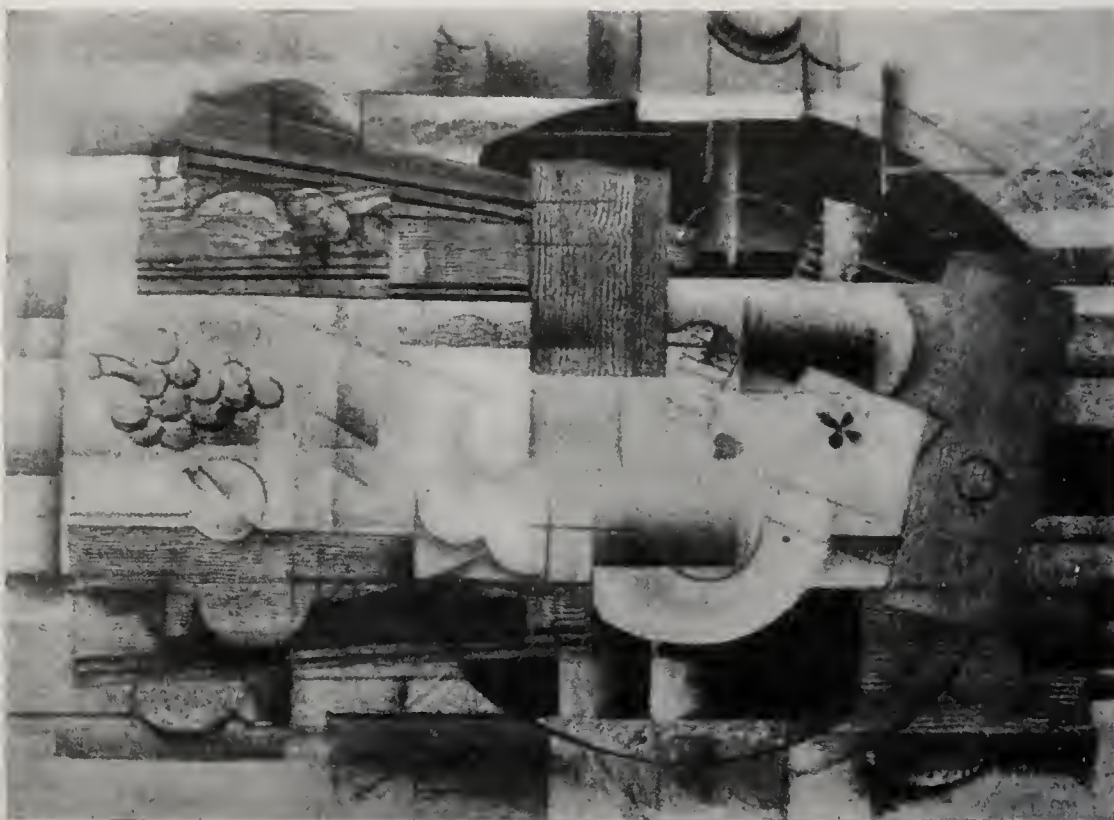
Georges Braque: Der Hafen. 1909



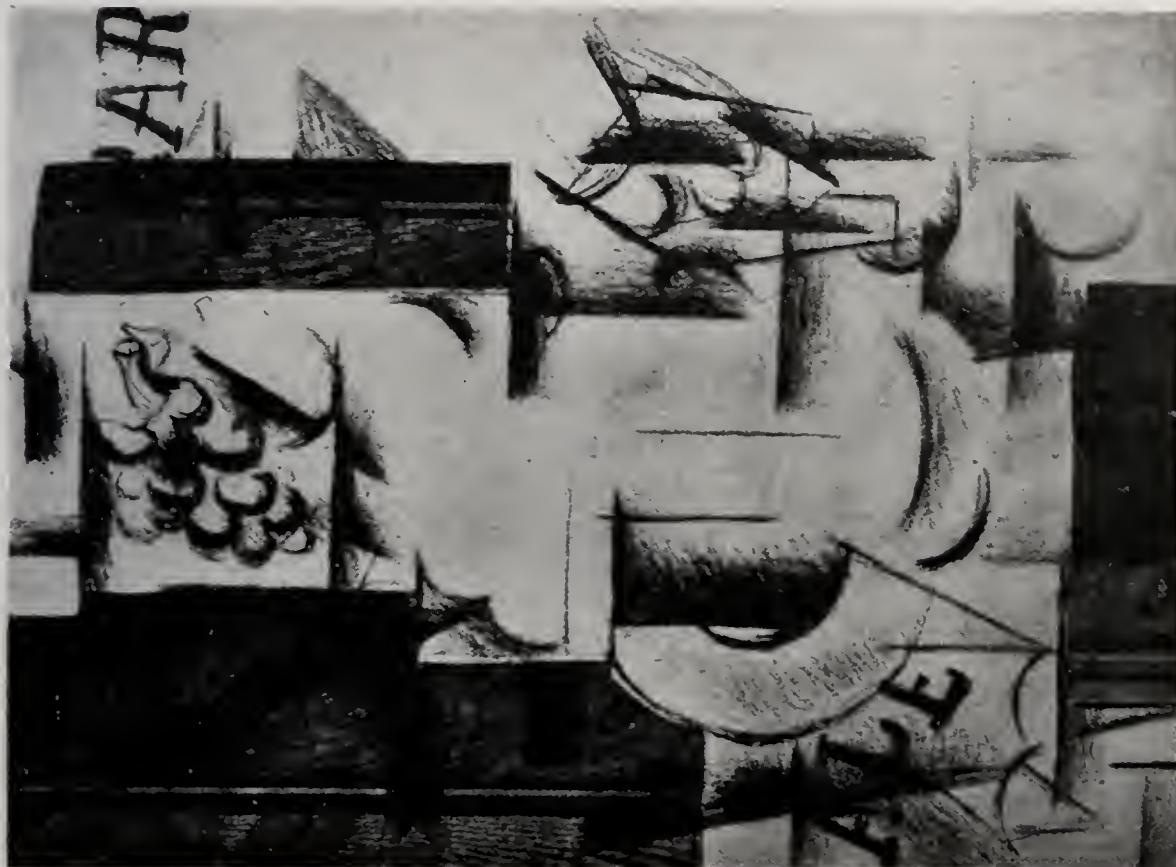
Georges Braque: Bildnis. 1911



Georges Braque: Frauentorso. 1910



Georges Braque: Fruchtschale und Karten. 1913



Georges Braque: Fruchtschale und Glas. 1913



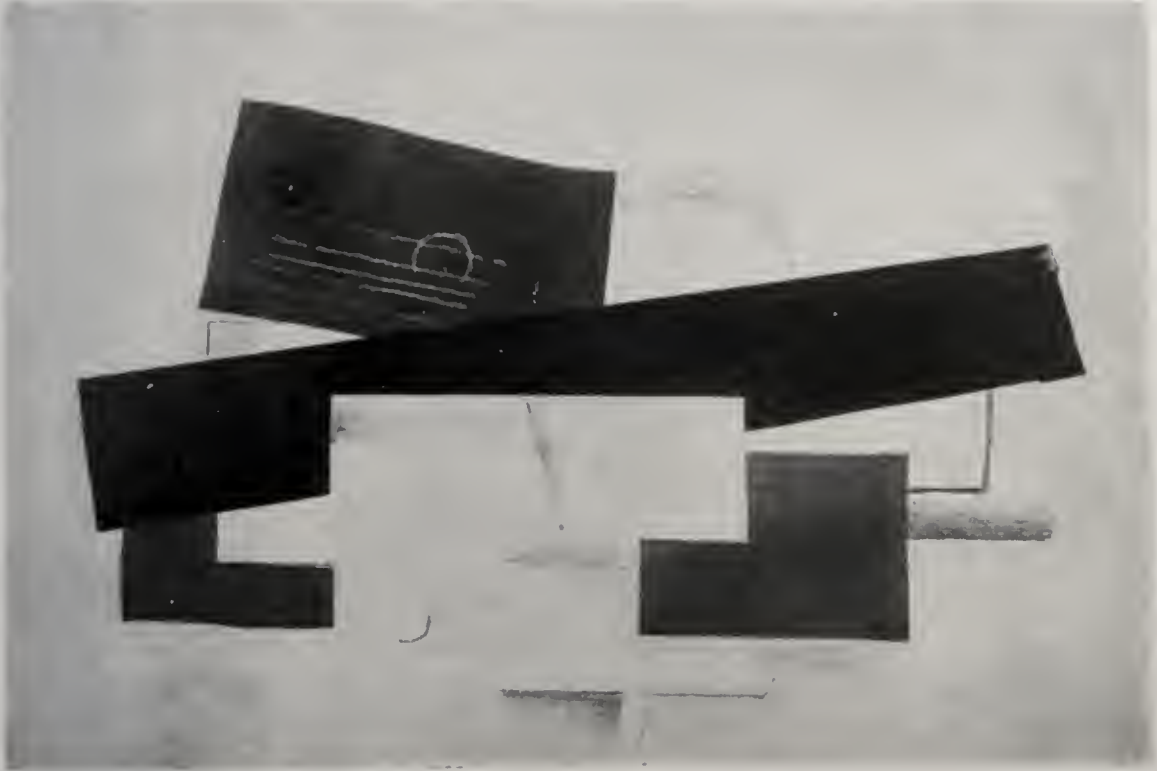
Georges Braque: Violine. 1911



Georges Braque: (links) Violine und Glas. 1913; (rechts) Mandoline und Flasche. Geklebtes Papier. 1914



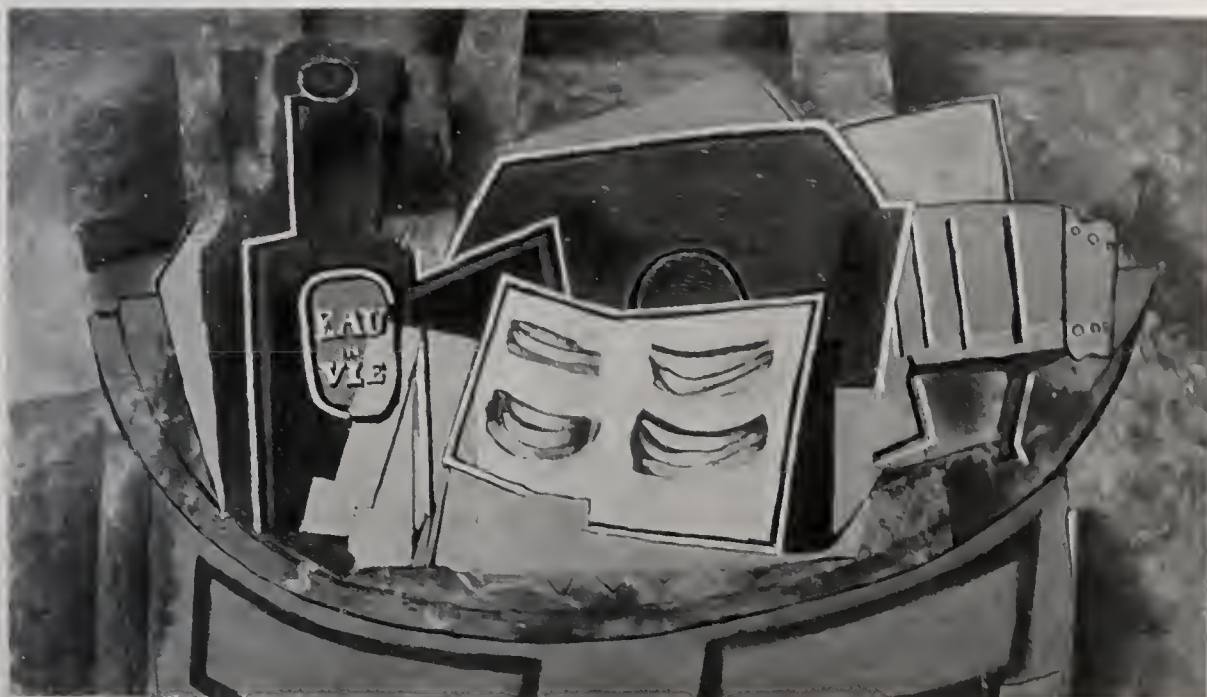
Georges Braque: Violine und Glas, 1914



Georges Braque: Violine. Geklebtes Papier, 1914



Georges Braque: Gitarre und Rumflasche. 1918



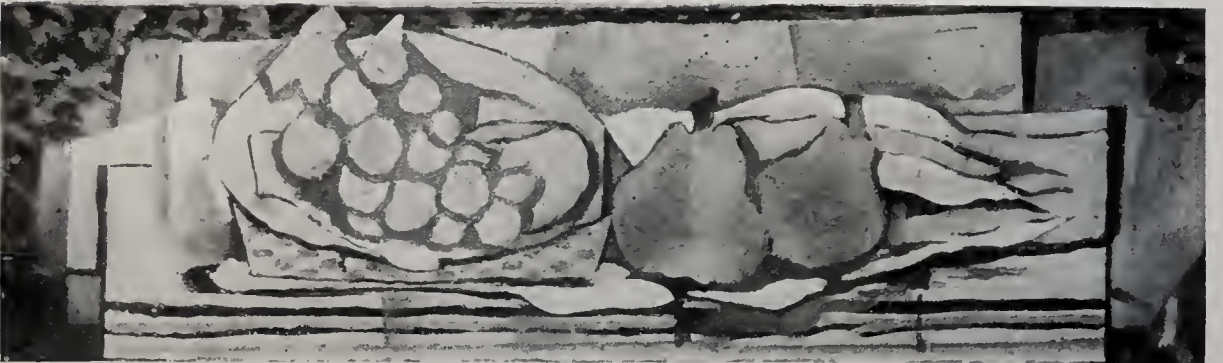
Georges Braque: Die Branntweinflasche. 1919



Georges Braque: Frauenakt. Skulptur. 1919



Georges Braque: Stilleben. 1921



Georges Braque: Stilleben. 1921



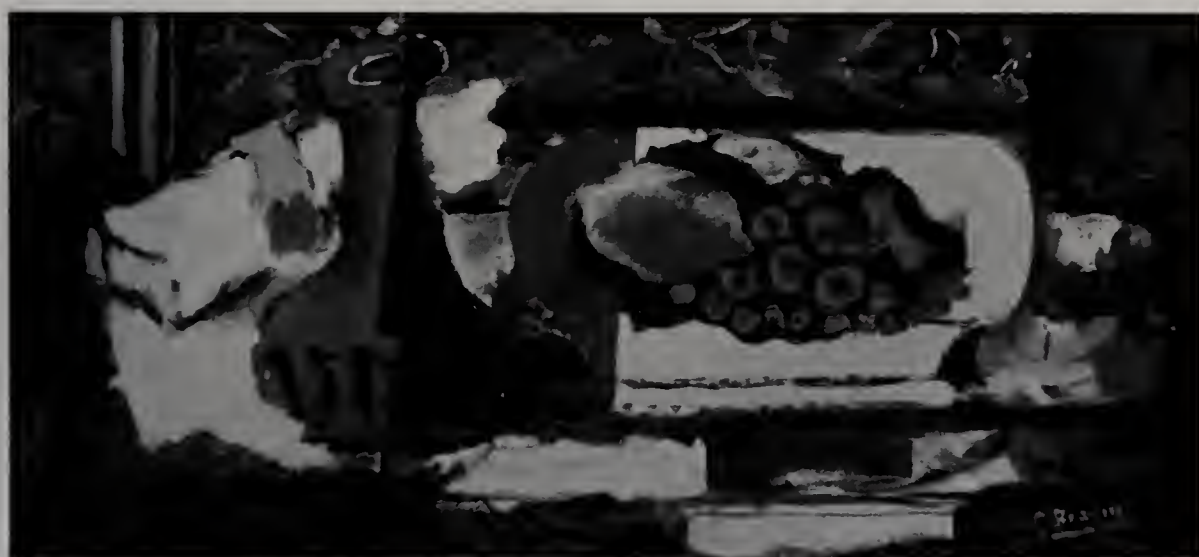
Georges Braque: Stilleben. 1921



Georges Braque: Blumenkorb



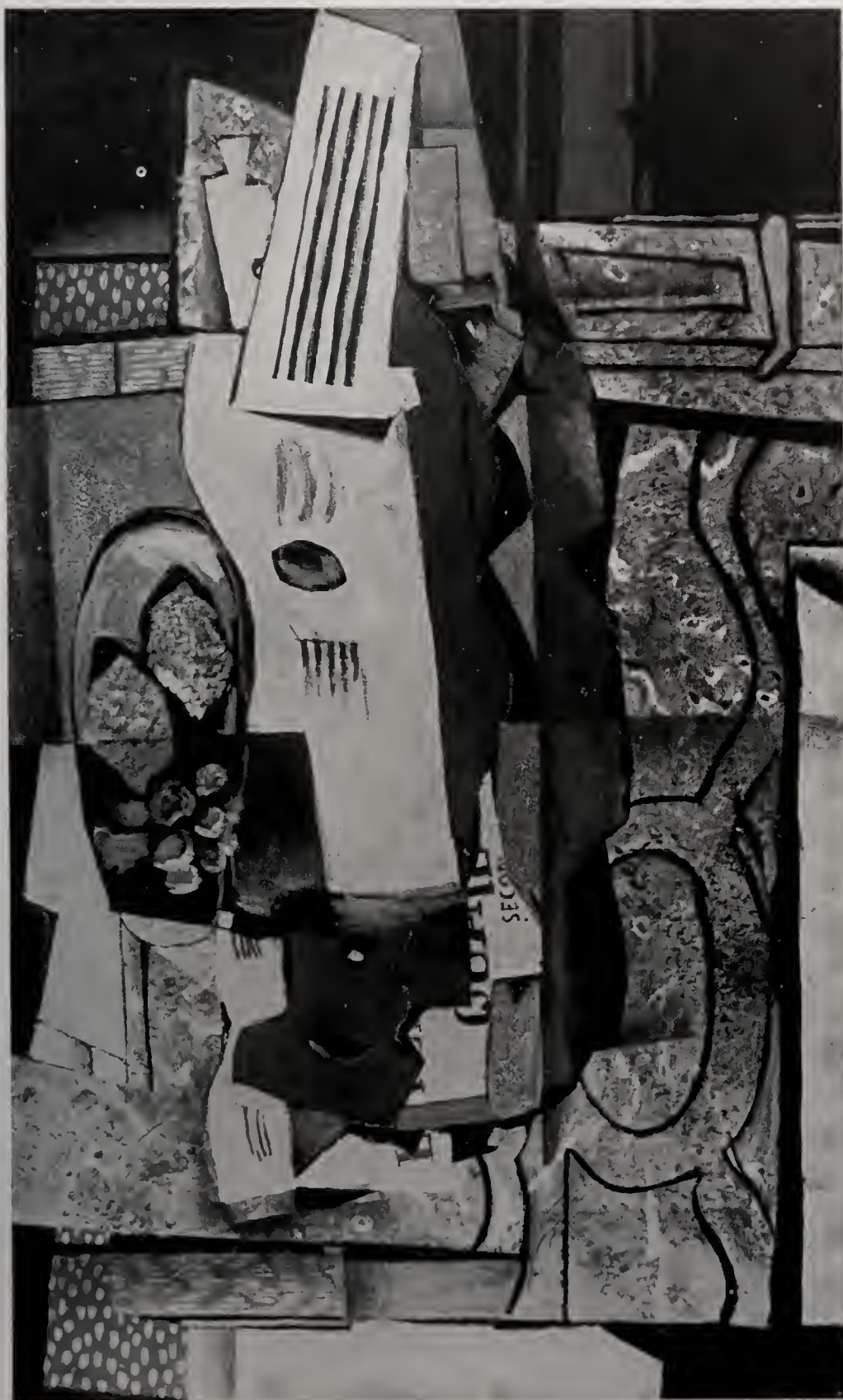
Georges Braque: Früchtestilleben. 1925



Georges Braque: Stilleben



Georges Braque: Violine und Pfeife. 1921

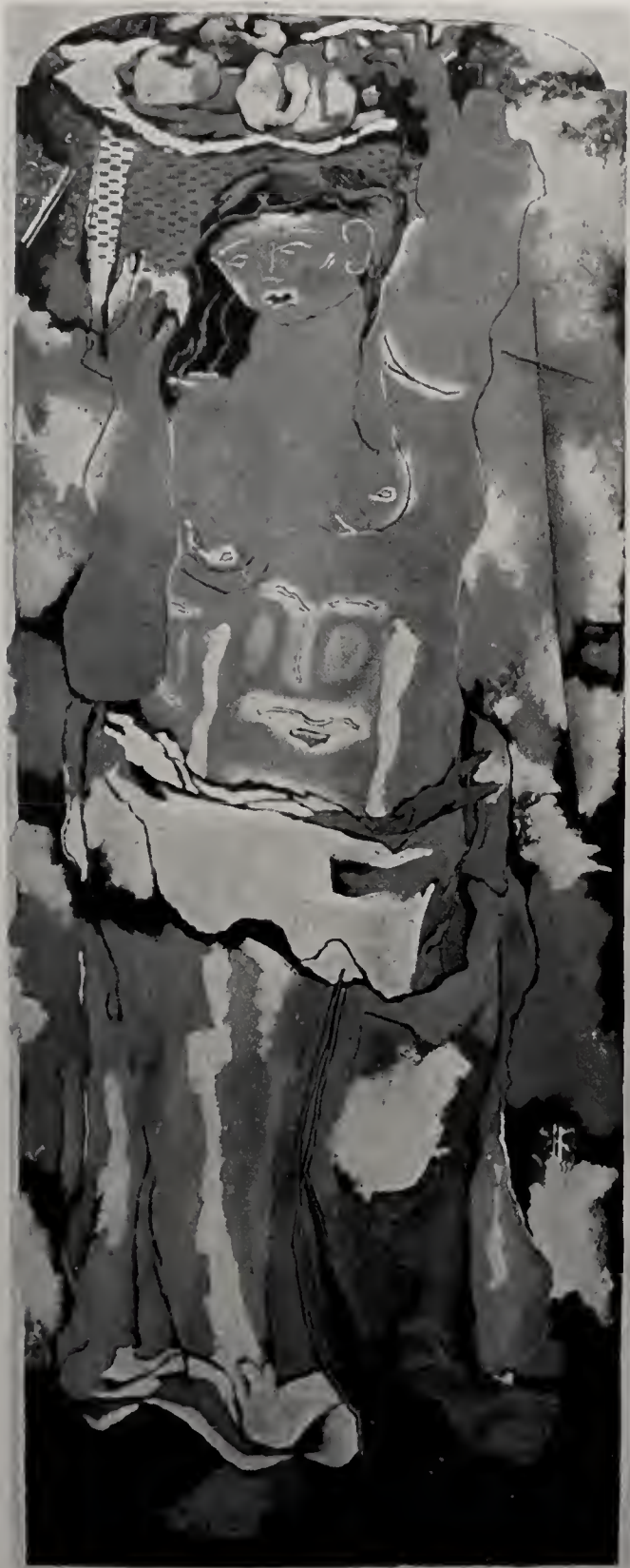


Georges Braque: Der Kamin. 1922



Georges Braque: Der Kamin. 1922

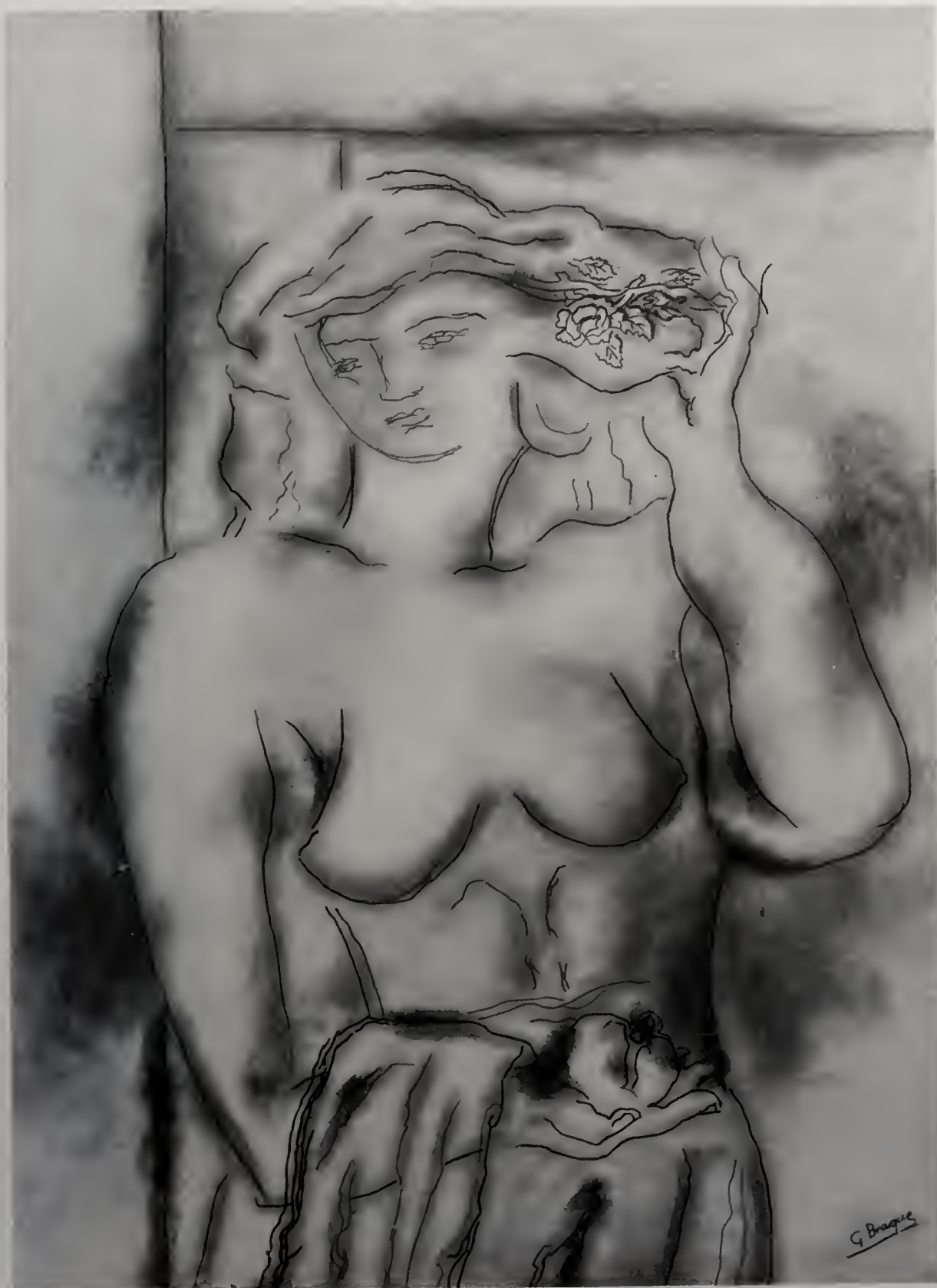




Georges Braque: Fruchtkorbträgerin. 1922



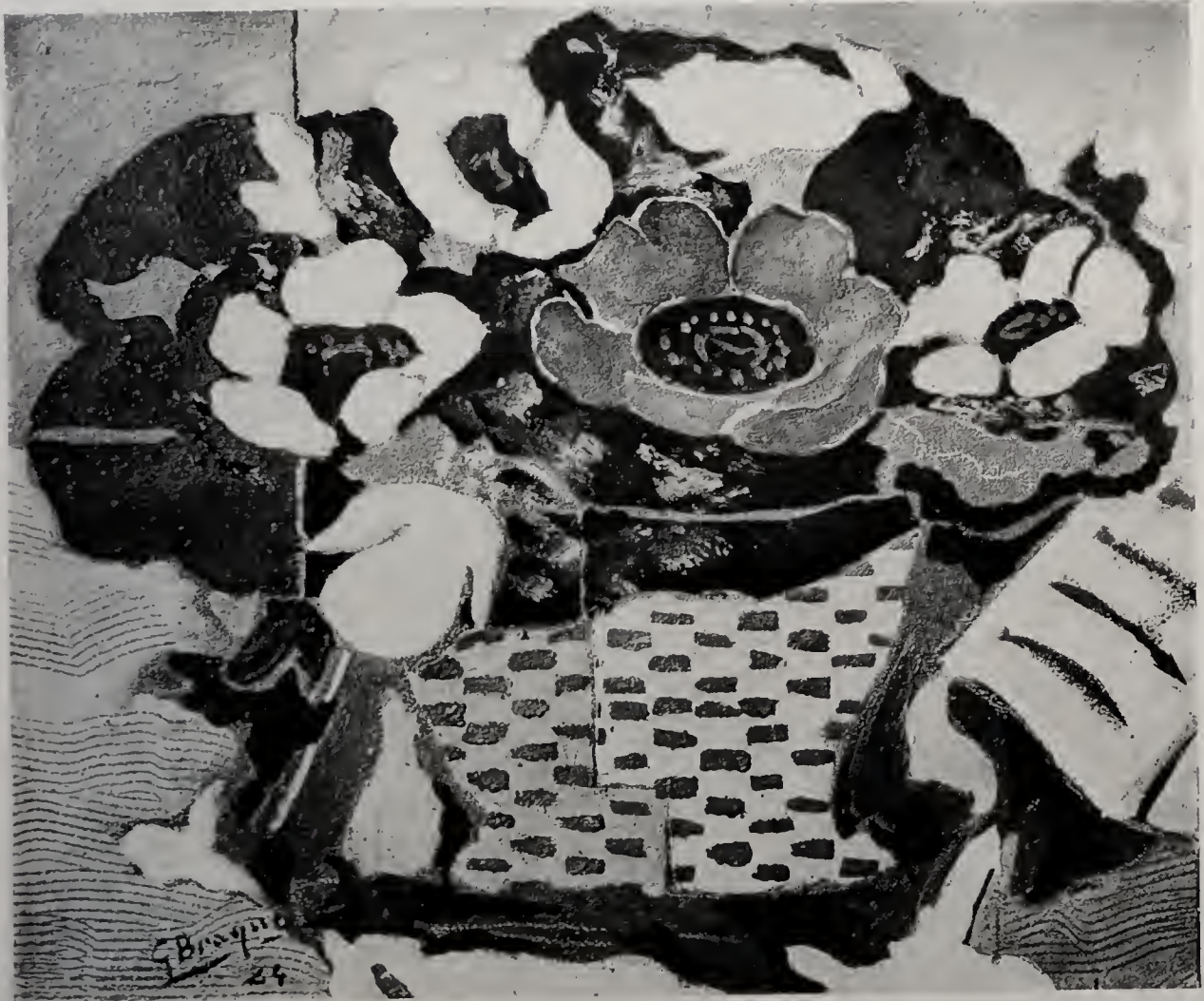
Georges Braque: Frauenkopf. 1924



Georges Braque: Halbakt. 1924



Georges Braque: Stilleben. 1924



Georges Braque: Blumen. 1924



Georges Braque: Stilleben. 1925



Georges Braque: Stilleben. 1924



Juan Gris: Bildnis Picassos. 1910



Juan Gris: Stilleben. 1913



Juan Gris: Die Zitrone. 1922

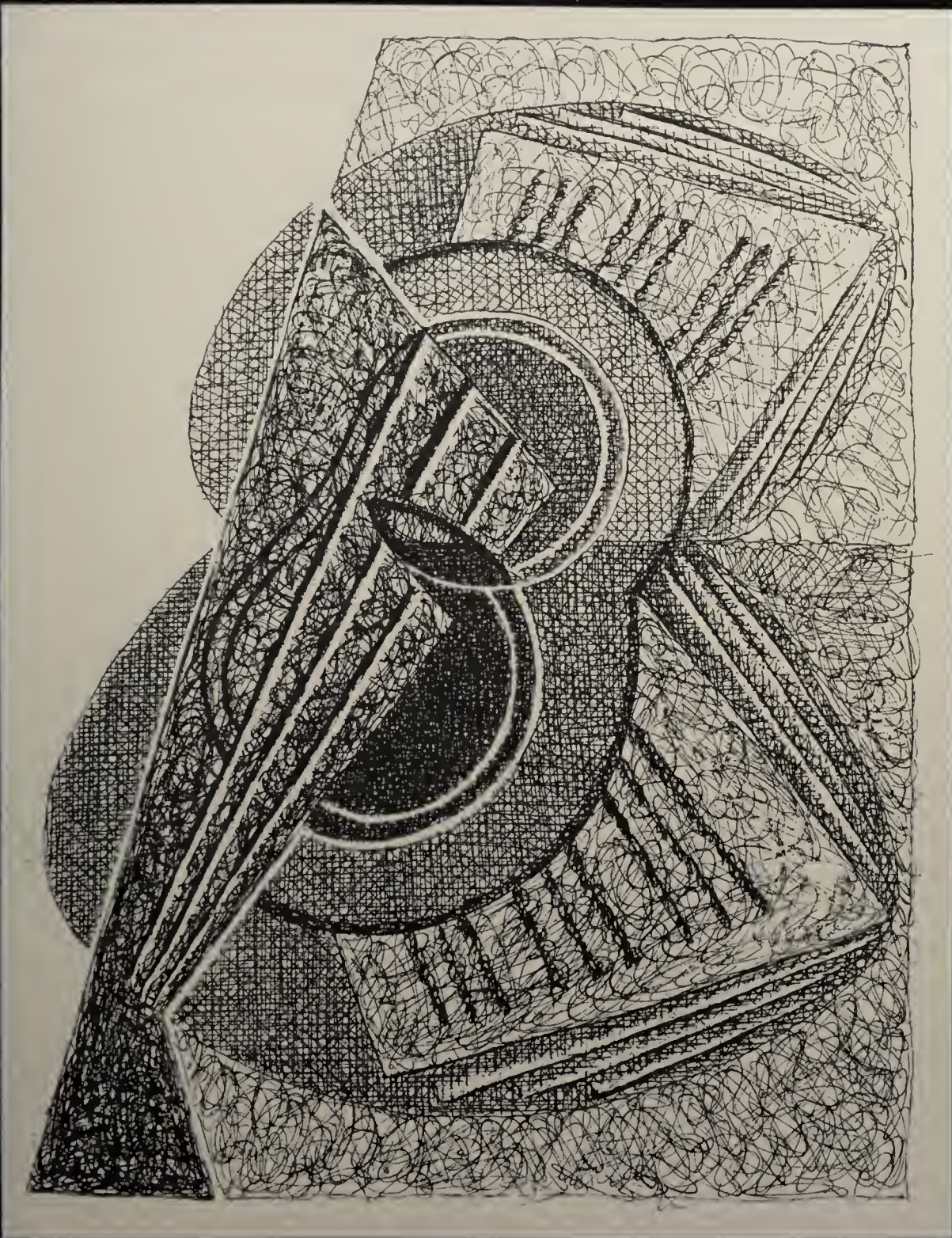




Juan Gris: Die Nonne. 1922



Juan Gris: Der Pierrot. 1924

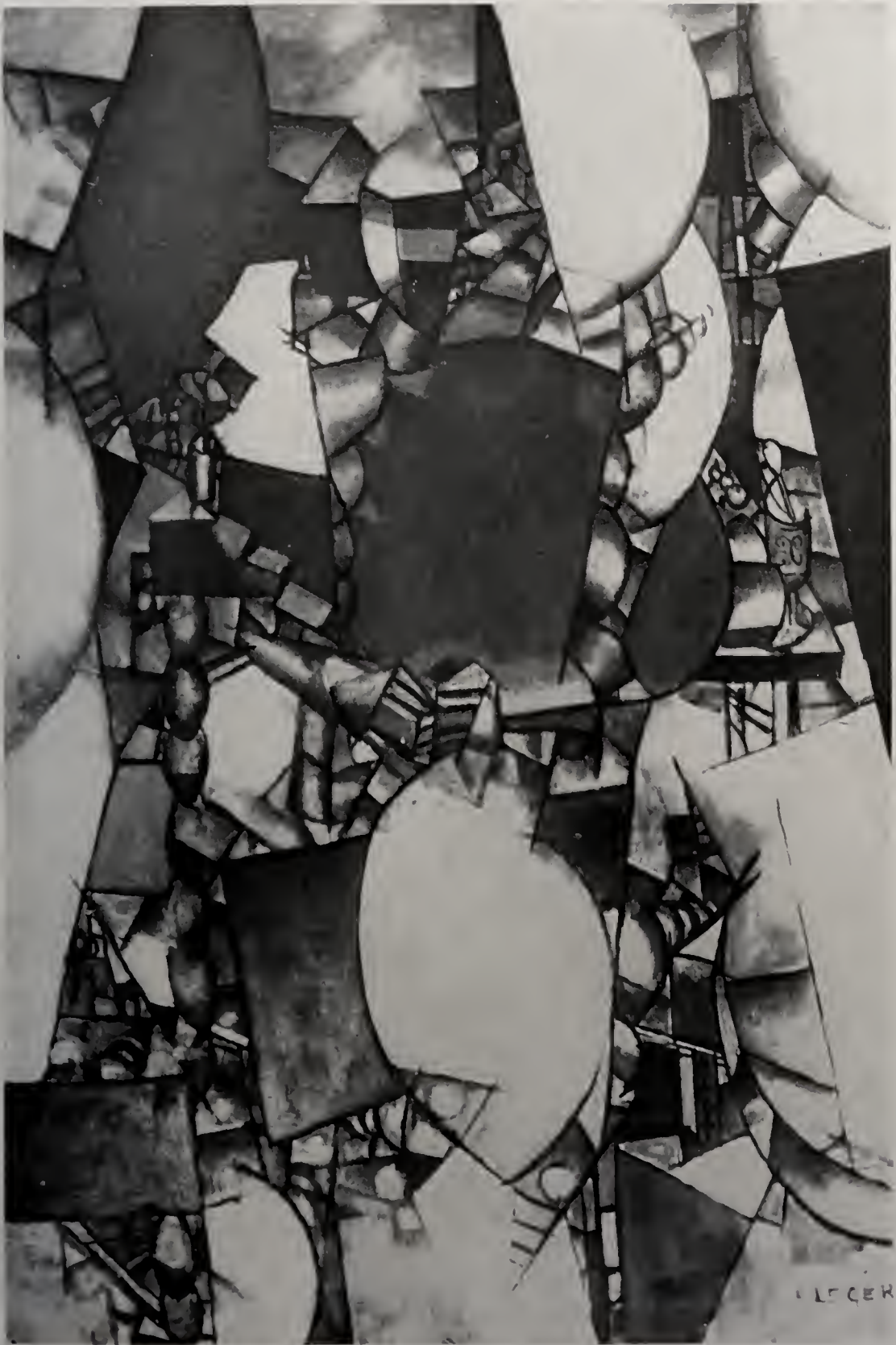




Juan Gris: Stilleben. 1925



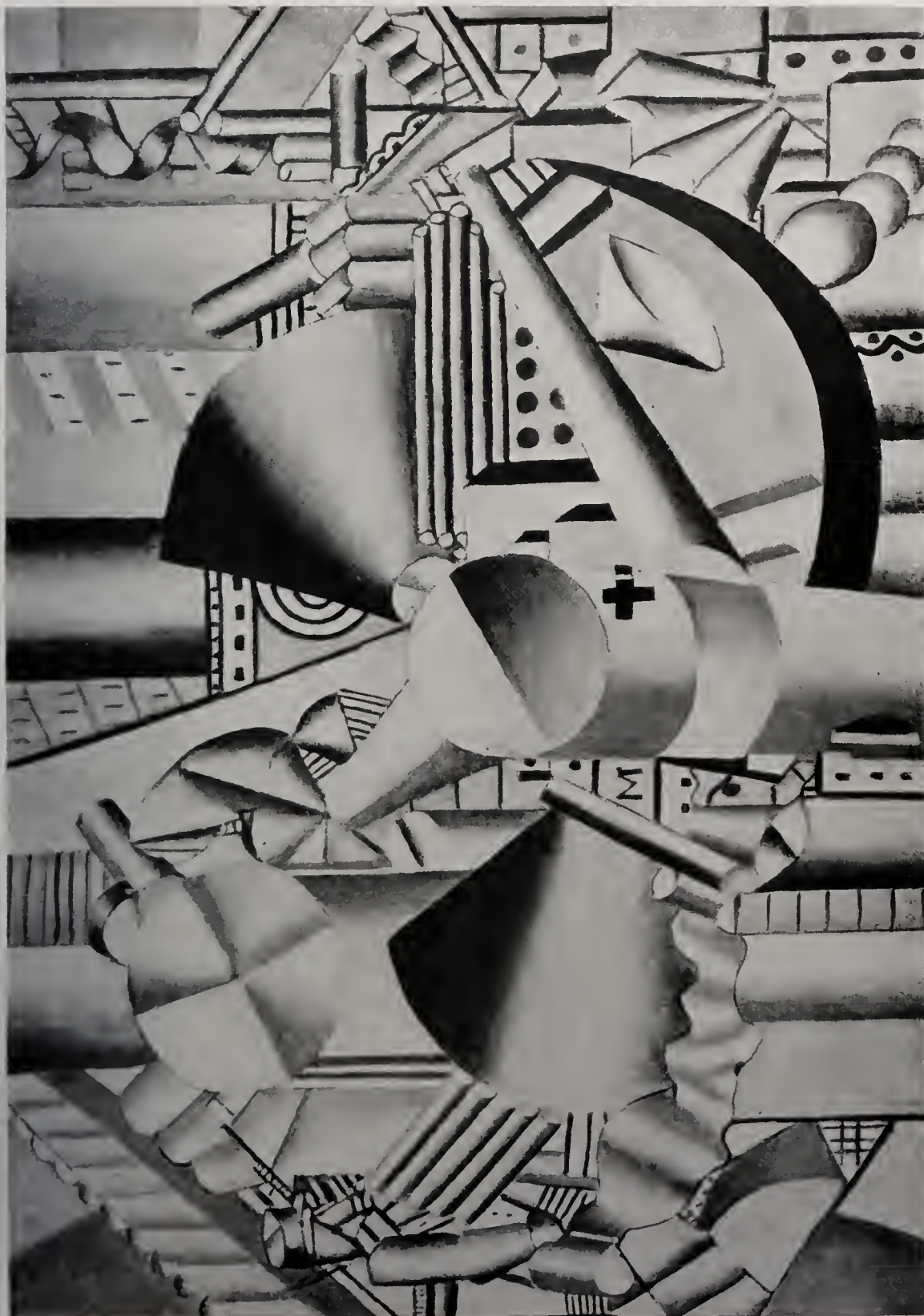
Fernand Léger: Die Näherin. 1910



Fernand Léger: Die Dame in Blau. 1912



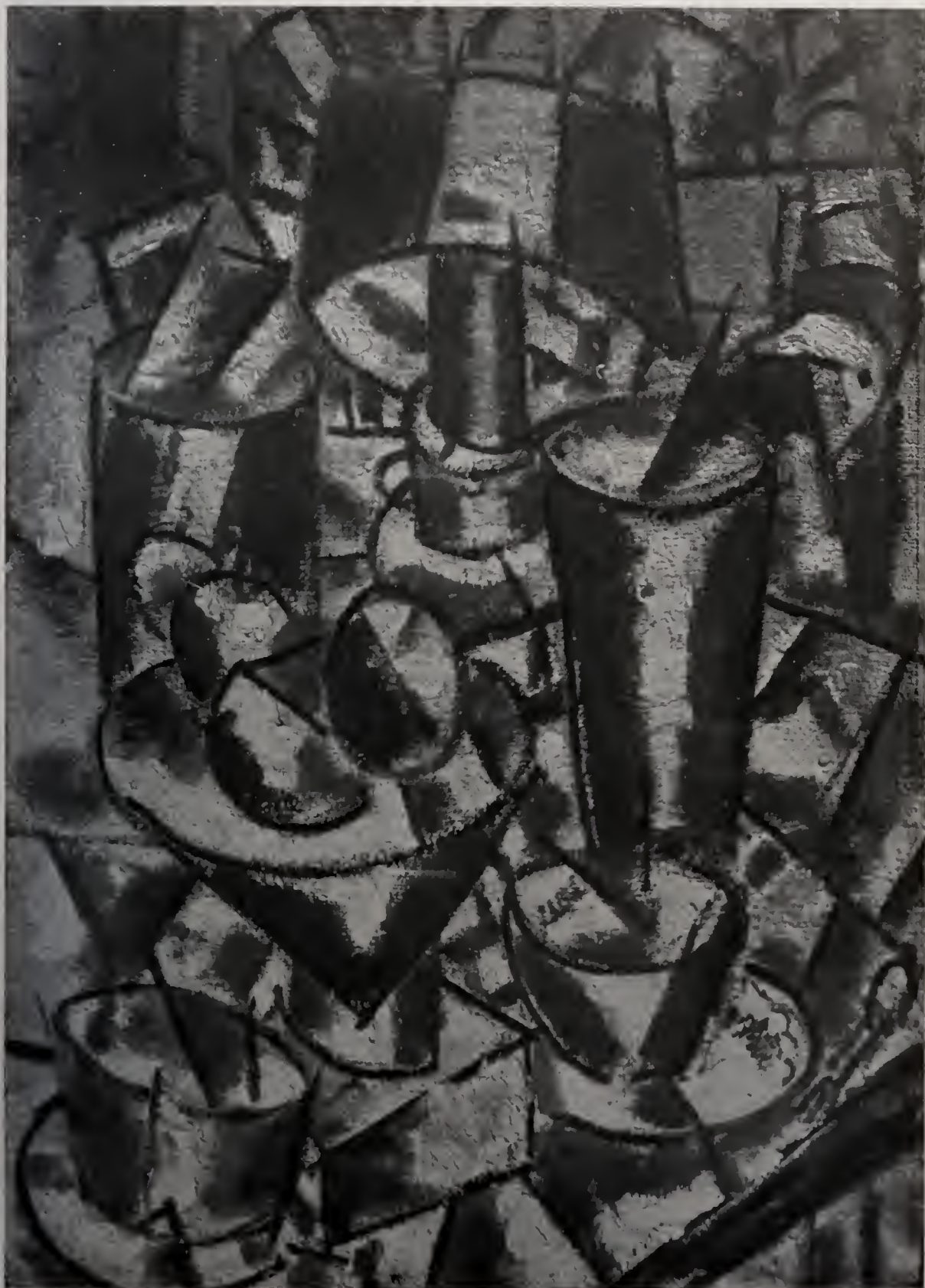
Fernand Léger: Kartenspiel. 1917



Fernand Léger: Der Dampfer. 1918



Fernand Léger: Der Raucher. 1917



Fernand Léger: Stilleben mit Lampe. 1919



Fernand Léger: Die Stadt. 1919



Fernand Léger: Drei Frauen. 1922



Fernand Léger: Das Frühstück (linke Hälfte). 1921



Compositional Study with Large White Circle



Fernand Léger: Stilleben. Getönte Zeichnung. 1924



Fernand Léger: Die Schuhe. 1927



Fernand Léger: Komposition. 1927



Marie Laurencin: Die Freundinnen. 1917



Marie Laurencin: Dame auf dem Balkon. 1922



Robert Delaunay: Der Eiffelturm. 1911



Robert Delaunay: Saint Séverin



Robert Delaunay: Le Manège Électrique. 1922



Raoul Dufy: Strandpromenade in Juan les Pins, Gouache, 1924



Raoul Dufy: Rennplatz an der Mittelmeerküste. Gouache. 1925



Umberto Boccioni: Das Lachen



Gino Severini: Pan-Pan im Monico, 1912



Gino Severini: Der musizierende Pierrot. 1922



Gino Severini: Stilleben mit Fruchtschale, 1920



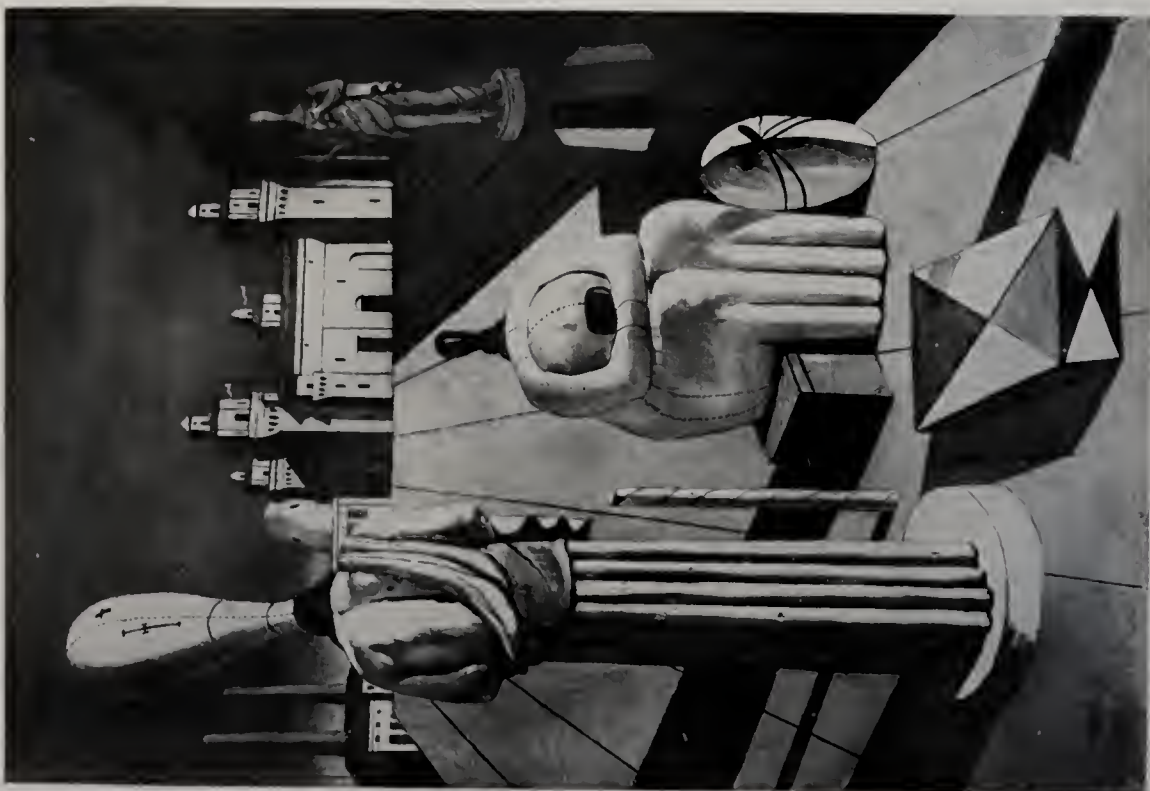
Carlo Carrà: Stilleben. 1914



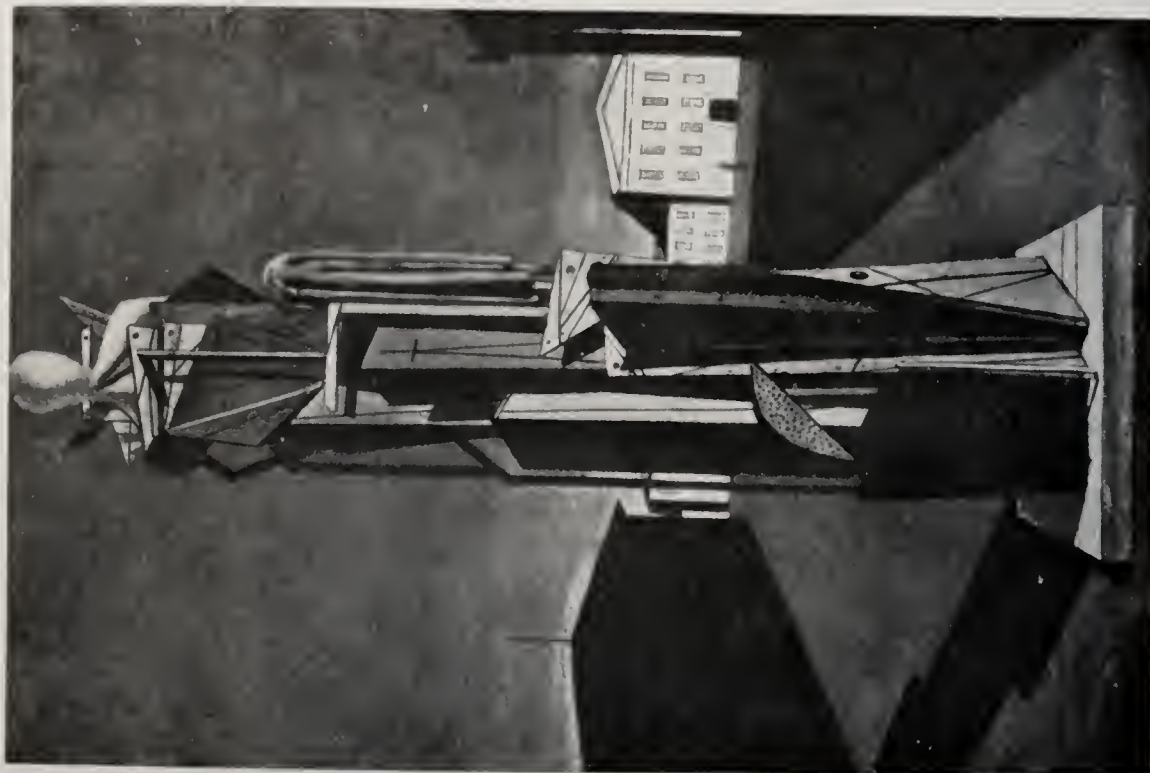
Carlo Carrà: Das Begräbnis des Anarchisten Galli. 1911



Carlo Carrà: Das Gespräch. 1922



Giorgio de Chirico: Die geängstigten Musen



Giorgio de Chirico: Der große Metaphysiker



Giorgio de Chirico: Der verlorene Sohn. 1919



Giorgio de Chirico: Doppelporträt. 1919



Giorgio de Chirico: Perikles. 1925



Giorgio de Chirico: Der Architekt. 1926



Emil Nolde: Holzfigur. 1914



Emil Nolde: Pfingsten, 1909



Emil Nolde: Maria Aegyptiaca (Mittelbild), 1912



Emil Nolde: Slowenen. 1911



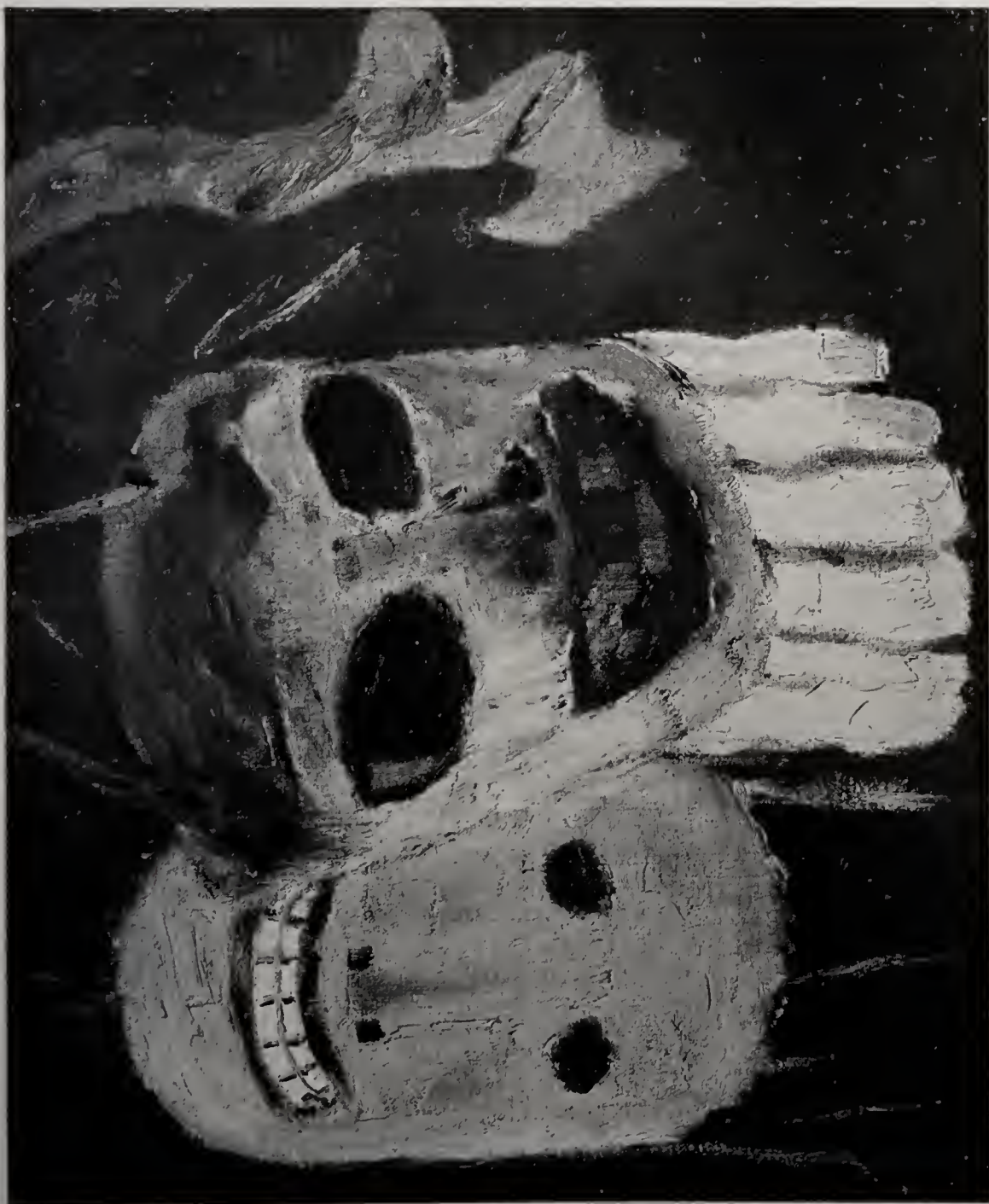
Emil Nolde: König Salomo und seine Frauen. Radierung



Emil Nolde: Grablegung, 1915



Emil Nolde: Das Meer, 1915



Emil Nolde: Masken, 1920



Emil Nolde: Bruder und Schwester. 1918





Emil Nolde: Verlorenes Paradies. 1921



Erich Heckel: *Liegende*. 1909



Erich Heckel: Mädchen mit der Laute, 1912



Erich Heckel: Schminkszene. 1912



Erich Heckel: Brüder Karamasow. 1912



Erich Heckel: Clown und Puppe. 1912



Erich Heckel: Frauenkopf. Radierung



Erich Heckel: Roquairol. 1917



Erich Heckel: Fördelandschaft. 1921



Ernst Heckel - Der Rhein bei Säckingen, Kreidezeichnung. 1931



Erich Heckel: Holzfigur. 1912



Karl Schmidt-Rottluff: Landschaft mit Baum. 1913



Karl Schmidt-Rottluff: Emybildnis. 1919



Karl Schmidt-Rottluff: Sommer am Meer. 1919



Paul Schöten: 'Ausfahrende Fischer' (1922). Aquarell.



Karl Schmidt-Rottluff: Frauen im Grünen. 1919



Karl Schmidt-Rottluff: Selbstbildnis. Holzschnitt. 1919



Karl Schmidt-Rottluff: Selbstbildnis. 1920



Karl Schmidt-Rottluff: Gespräch vom Tod. 1920



Karl Schmidt-Rottluff: Gebärde. Radierung



Karl Schmidt-Rottluff: Aufgehender Mond. 1920



Karl Schmidt-Rottluff: Mädchen. 1920



Karl Schmidt-Rottluff: Roter Kopf. Holzskulptur. 1918



Ernst Ludwig Kirchner, Rodezende vaders, 1911



Ernst Ludwig Kirchner: Kopf Gräfin. Lithographie. 1912



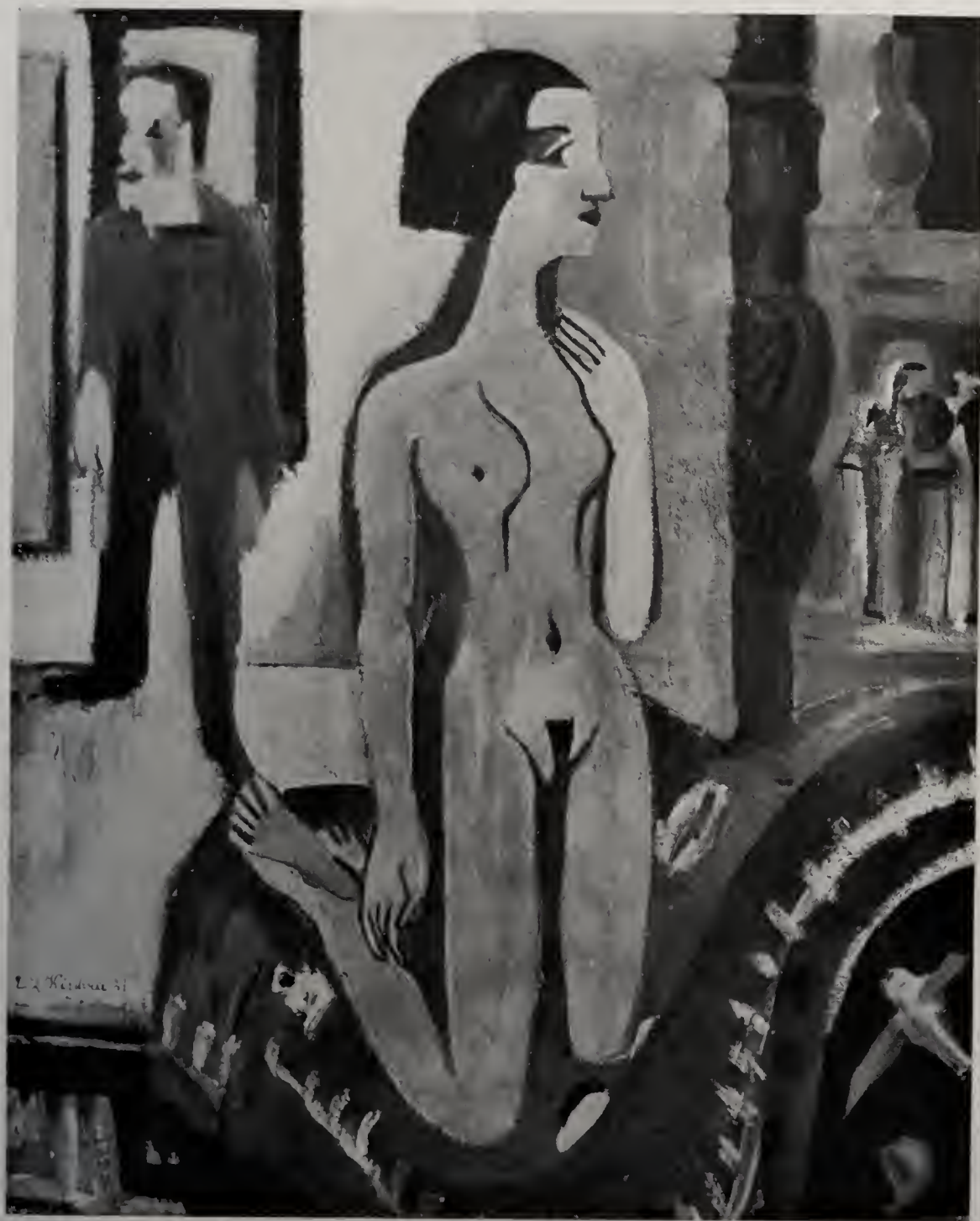
Ernst Ludwig Kirchner: Frauen in der Straße. 1913



Ernst Ludwig Kirchner: Gerda. 1914



Ernst Ludwig Kirchner: Waldinneres. 1918



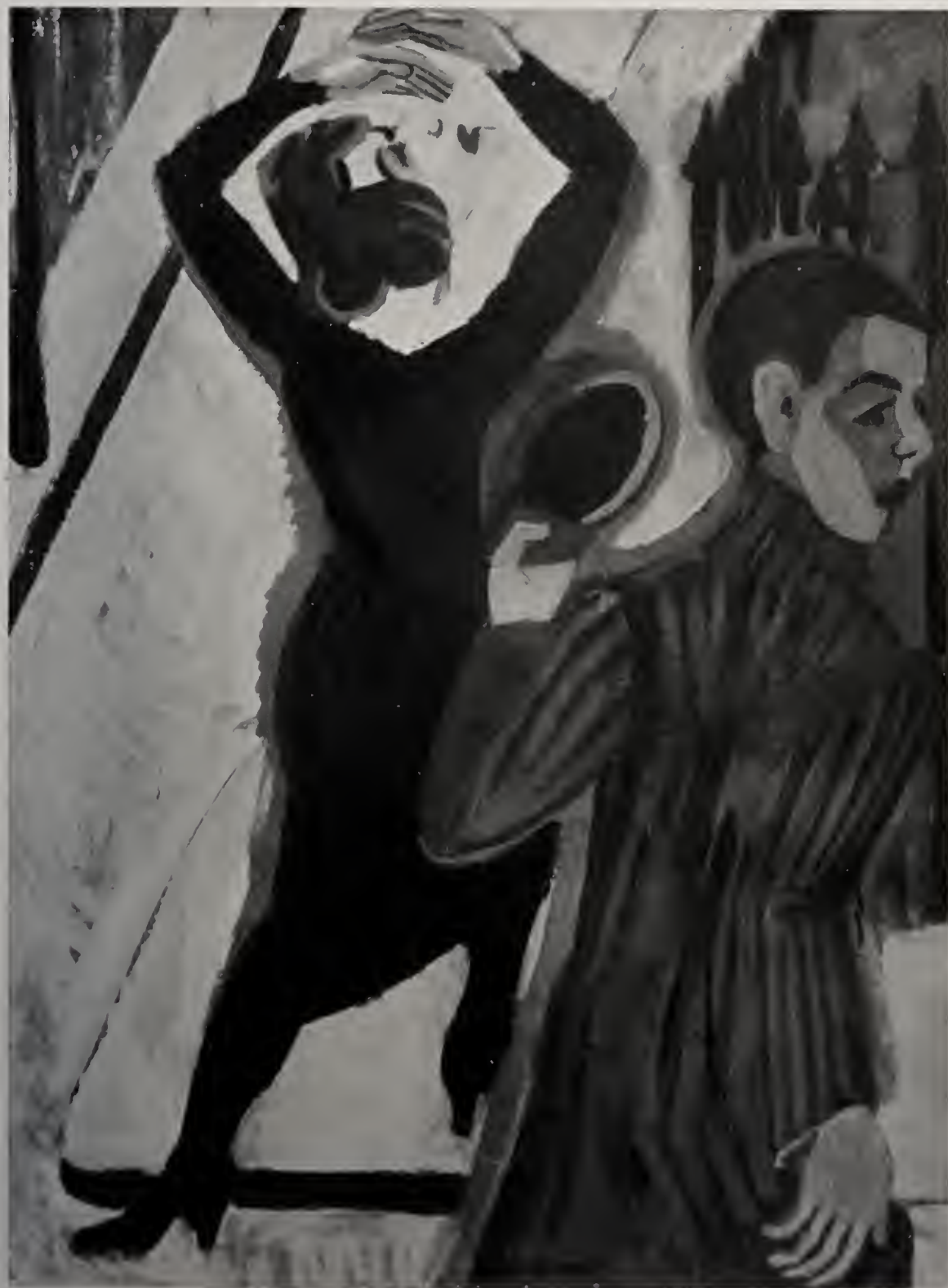
Ernst Ludwig Kirchner: Maler und Modell. 1921



Ernst Ludwig Kirchner: Die Erscheinung der sieben Leidenschaften, 1923



62th Street 25



Ernst Ludwig Kirchner: Der Abschied. 1925



Lyonel Feininger: Brücke. 1913



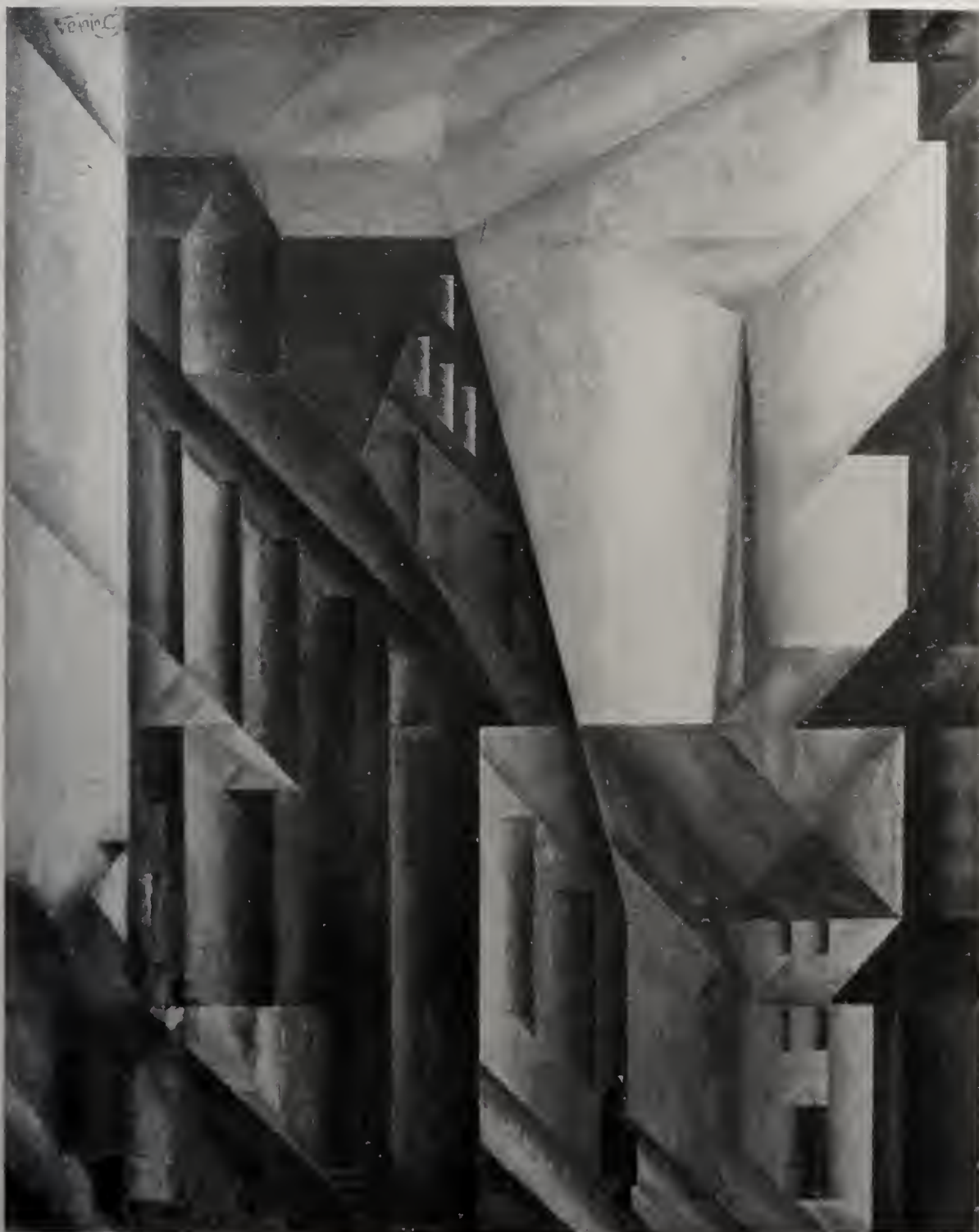
Lyonel Feininger: Brücke, 1917



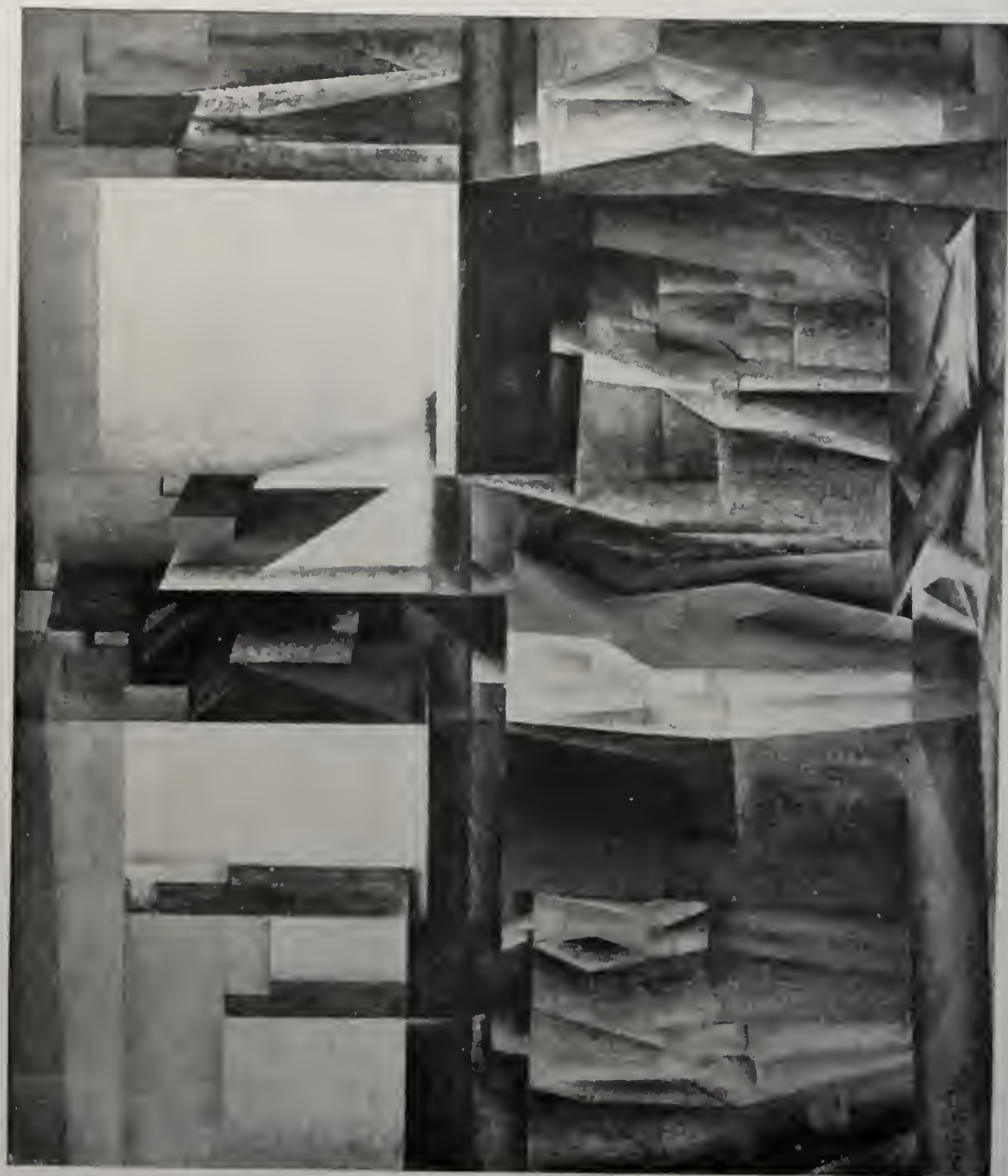
Lyonel Feininger: Niedergrunstedt. 1914



Lyonel Feininger: Mellingen. Kohlezeichnung, 1917



Lyonel Feininger: Straße



Lyonel Feininger: Badende am Strand. 1916/18



Lyonel Feininger: Straße in Klein-Kromsdorf. 1917/18



Lyonel Feininger: Ostsee-Ketsch. 1925



Figure 1. A drawing of the body of a person.



Carl Hofer: Sokotra



Carl Hofer: Seefahrers Heimkehr. 1922



Carl Hofer: Lots Töchter. 1923



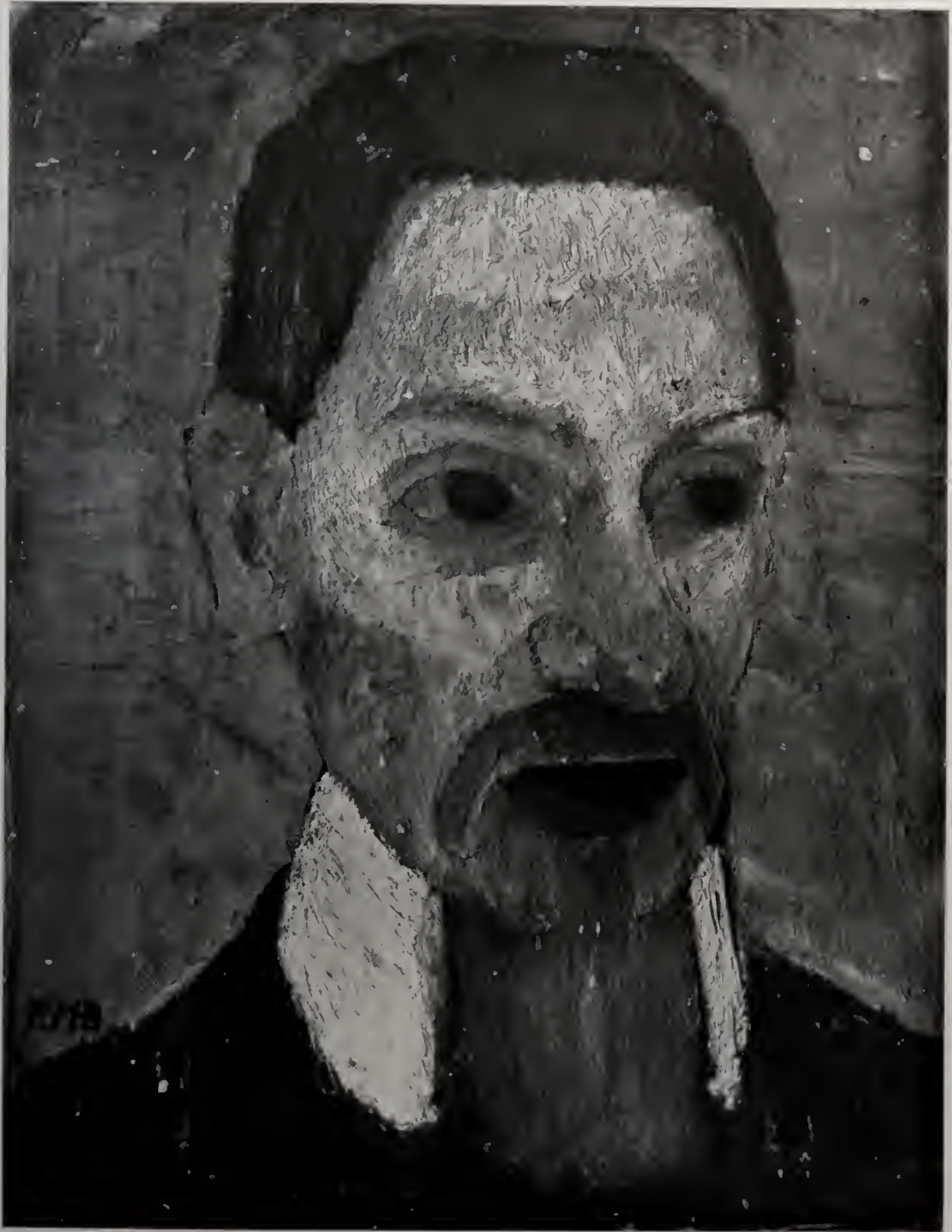
Carl Hofer: Karneval. Lithographie. 1923



Carl Hofer: Yellow Dog Blues. 1924



Carl Hofer: Mädchen mit Kopftuch



Paula Modersohn-Becker: Bildnis des Dichters Rainer Maria Rilke



Paula Modersohn-Becker: Stilleben mit Mattglasbecher



Paula Modersohn-Becker: Liegender weiblicher Akt. 1905



Paula Modersohn-Becker: Stilleben mit Birnen



Paula Modersohn-Becker: Kinderakt mit Goldfischglas



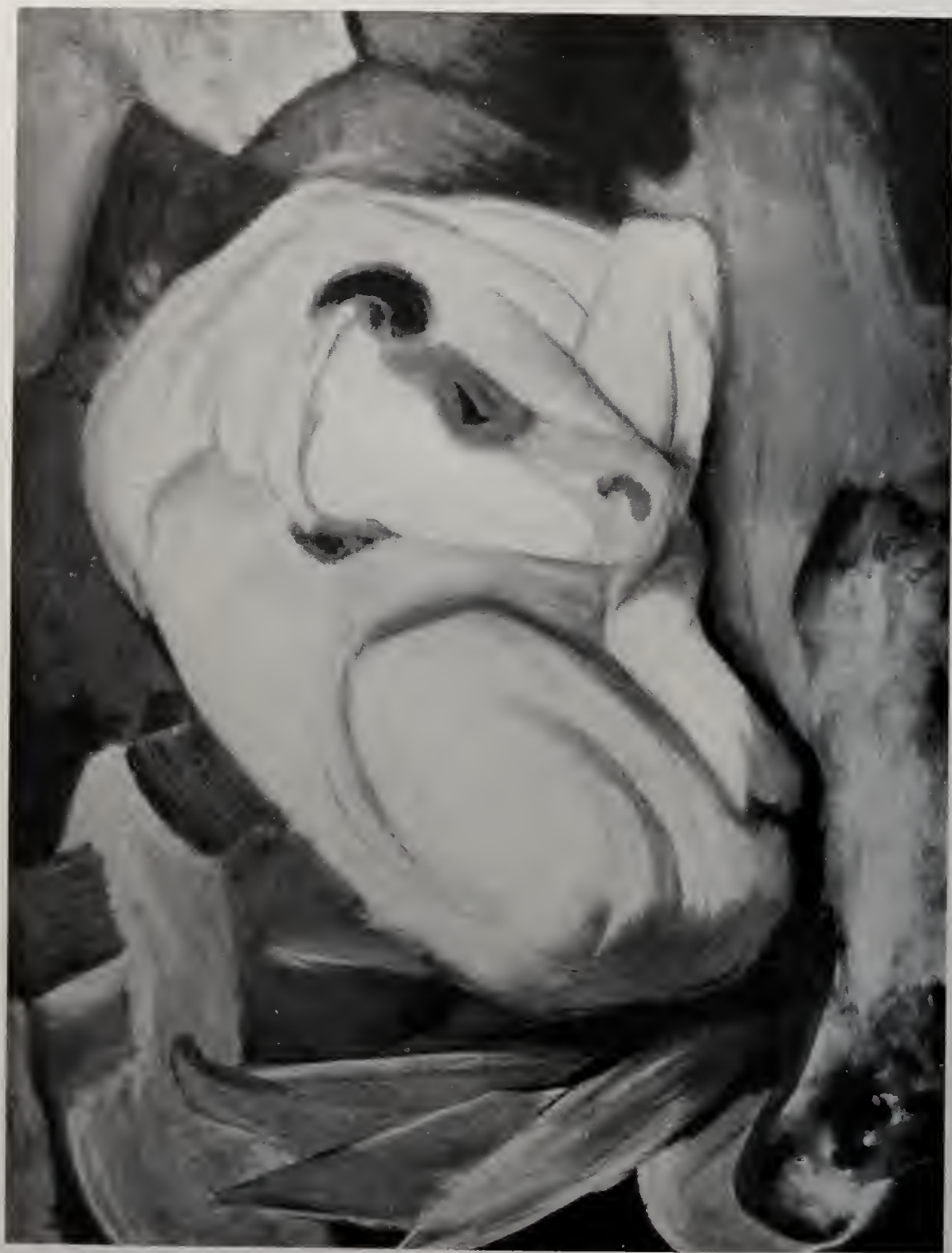
Paula Modersohn-Becker: Selbstbildnis mit dem
Kamelienzweig. 1907



Franz Marc: Badende Frauen



Franz Marc: Der Mandrill. 1900



Franz Marc: Der Stier. 1911



Franz Marc: Hund, Fuchs und Katze



Franz Marc: Der Turm der blauen Pferde





Franz Marc: Pferde. Farbenholzschnitt. 1912



Franz Marc: Die Füchse



August Macke: Dame vor Schaufenster



August Macke: Kinder am Wasser. 1914



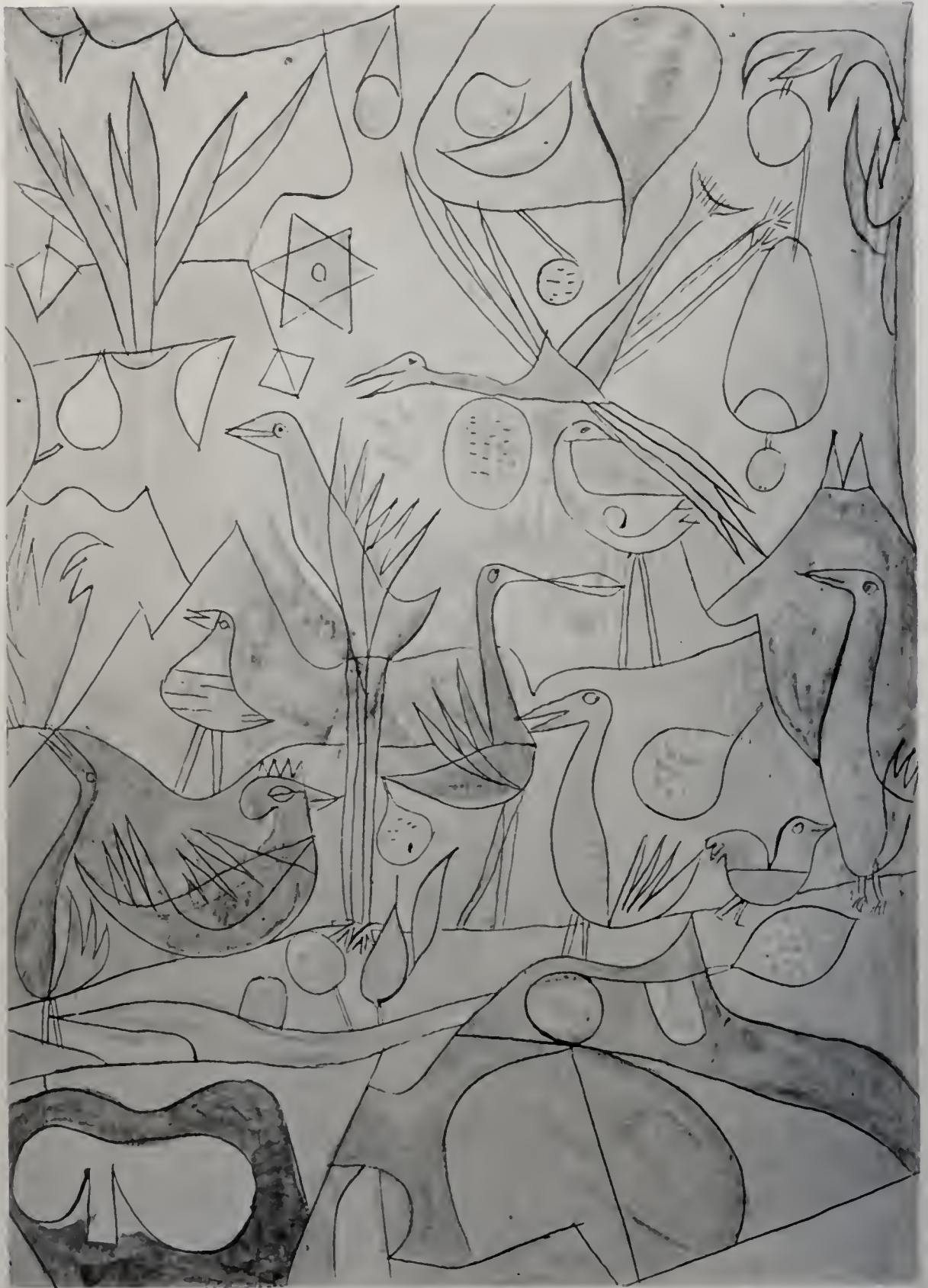
August Macke: Rotes Haus im Park. 1914



August Macke: Papagei



Paul Klee: Gelbes Haus in Feldern. Aquarell. 1912



Paul Klee: Vogelsammlung. Aquarell. 1917

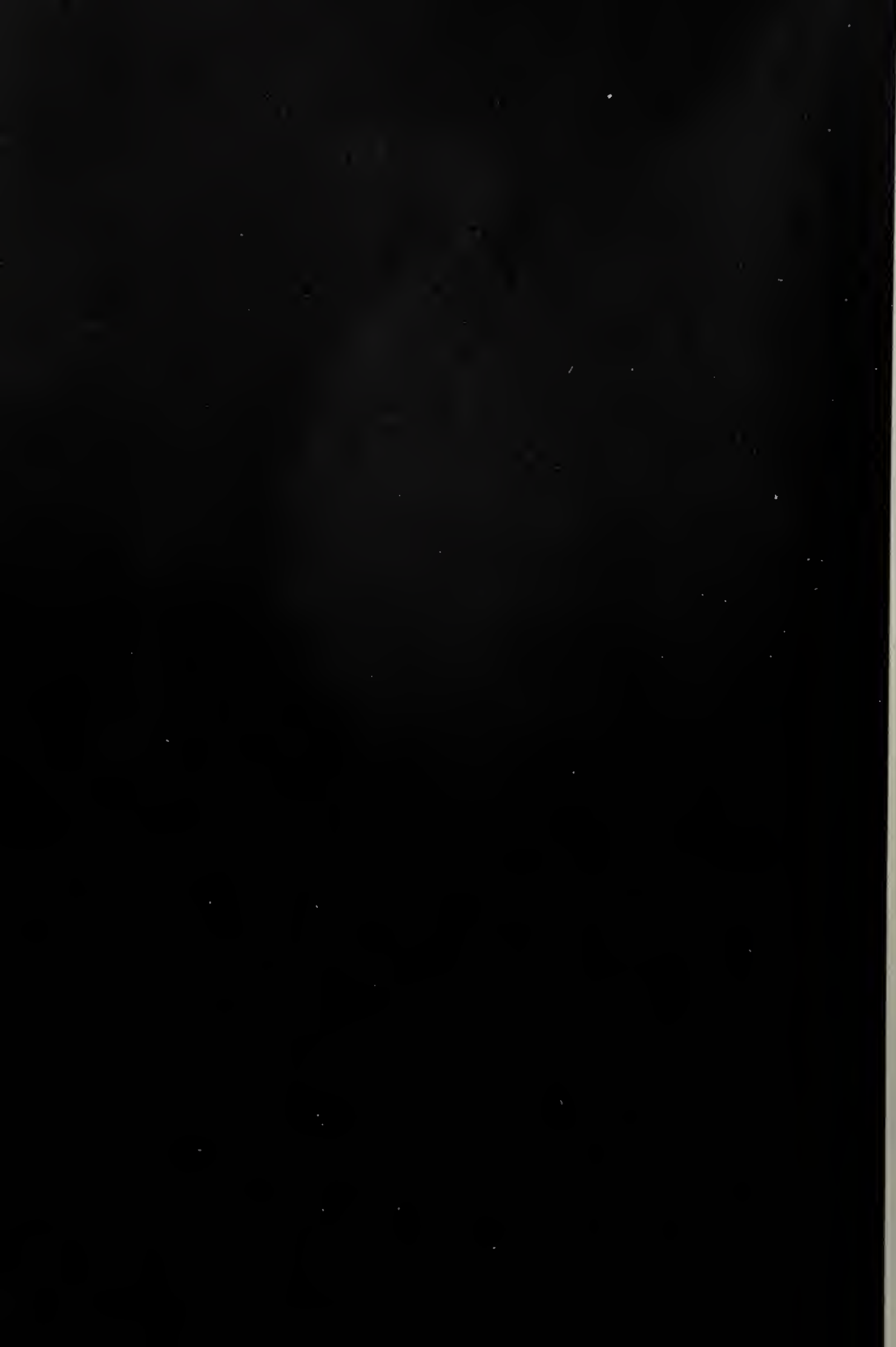


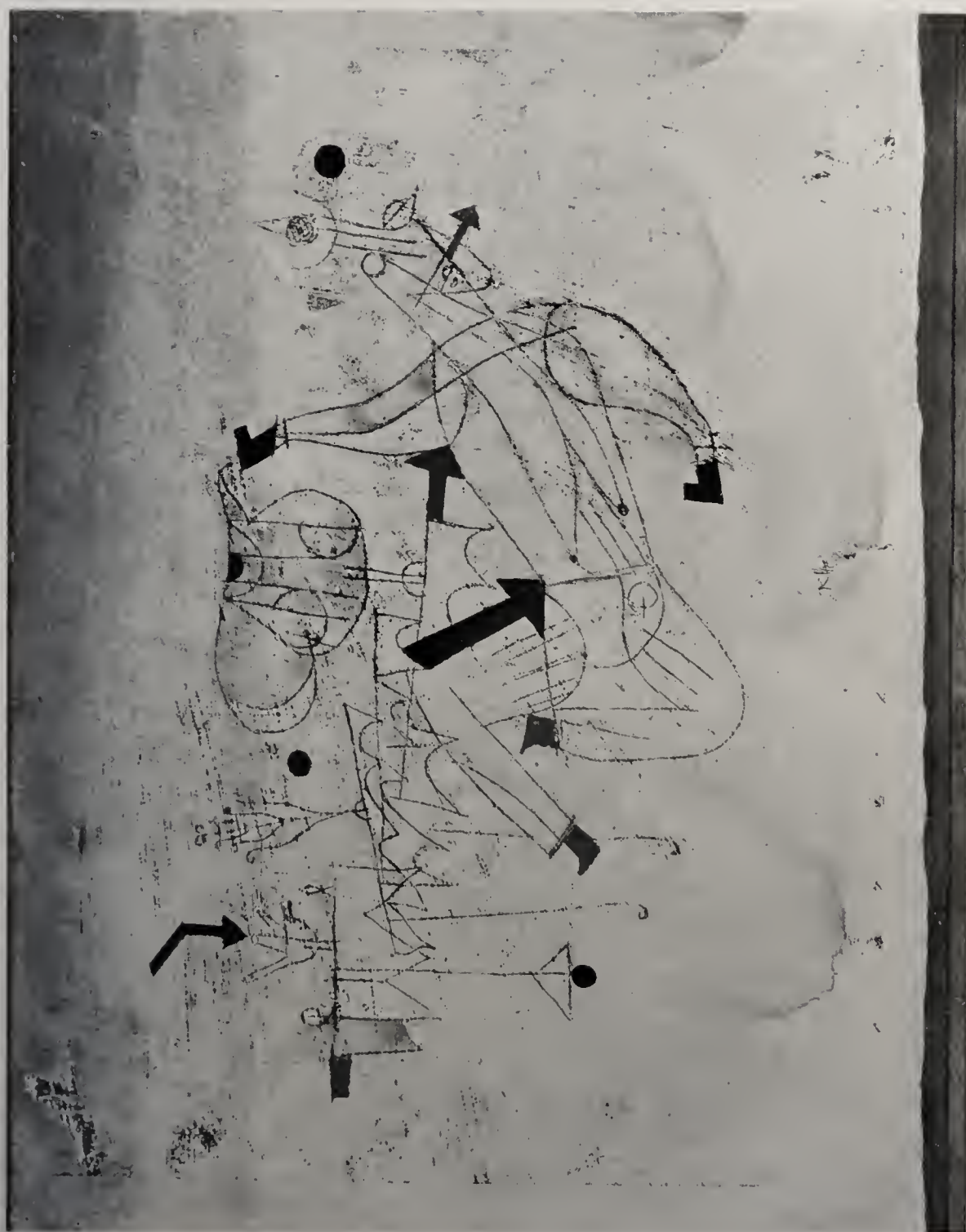
Paul Klee: Rotes Villenquartier. 1920



Paul Klee: Aeolsharte. Aquarell. 1922







Paul Klee: Rausch. Aquarell. 1923



Paul Klee: Die Erfinderin des Nestes. Aquarell. 1925



Willy Baumeister: Darstellung des Apollo, 1921



Willy Baumeister: Zeichenschüler



Willy Baumeister: Toilette



Oskar Kokoschka: Trancespieler. 1906



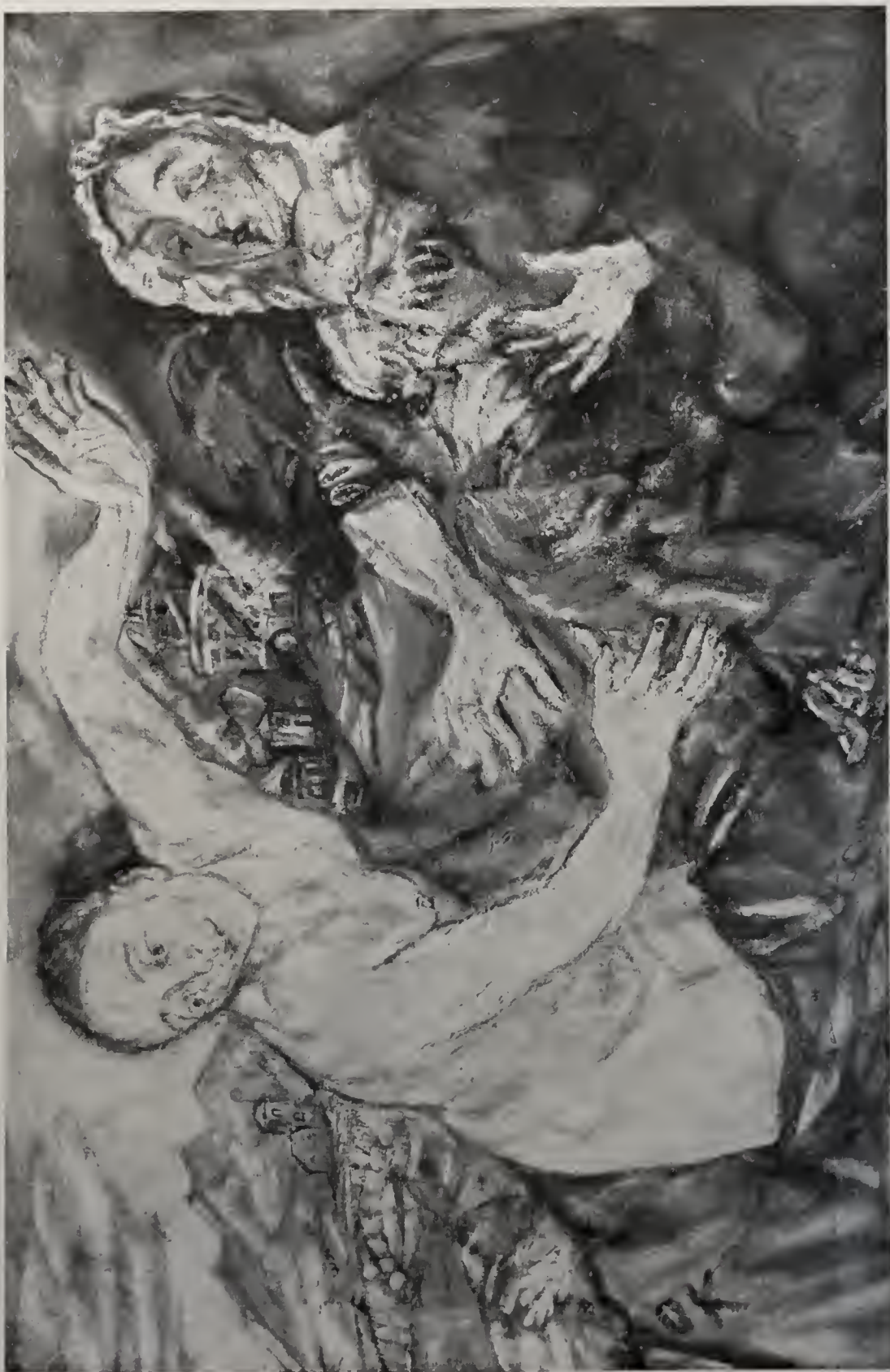
Oskar Kokoschka: Herrenbildnis



Oskar Kokoschka: Landschaft. 1908



Oskar Kokoschka: Neapel im Sturm. 1913



Oskar Kokoschka: Mariä Heimsuchung. 1911



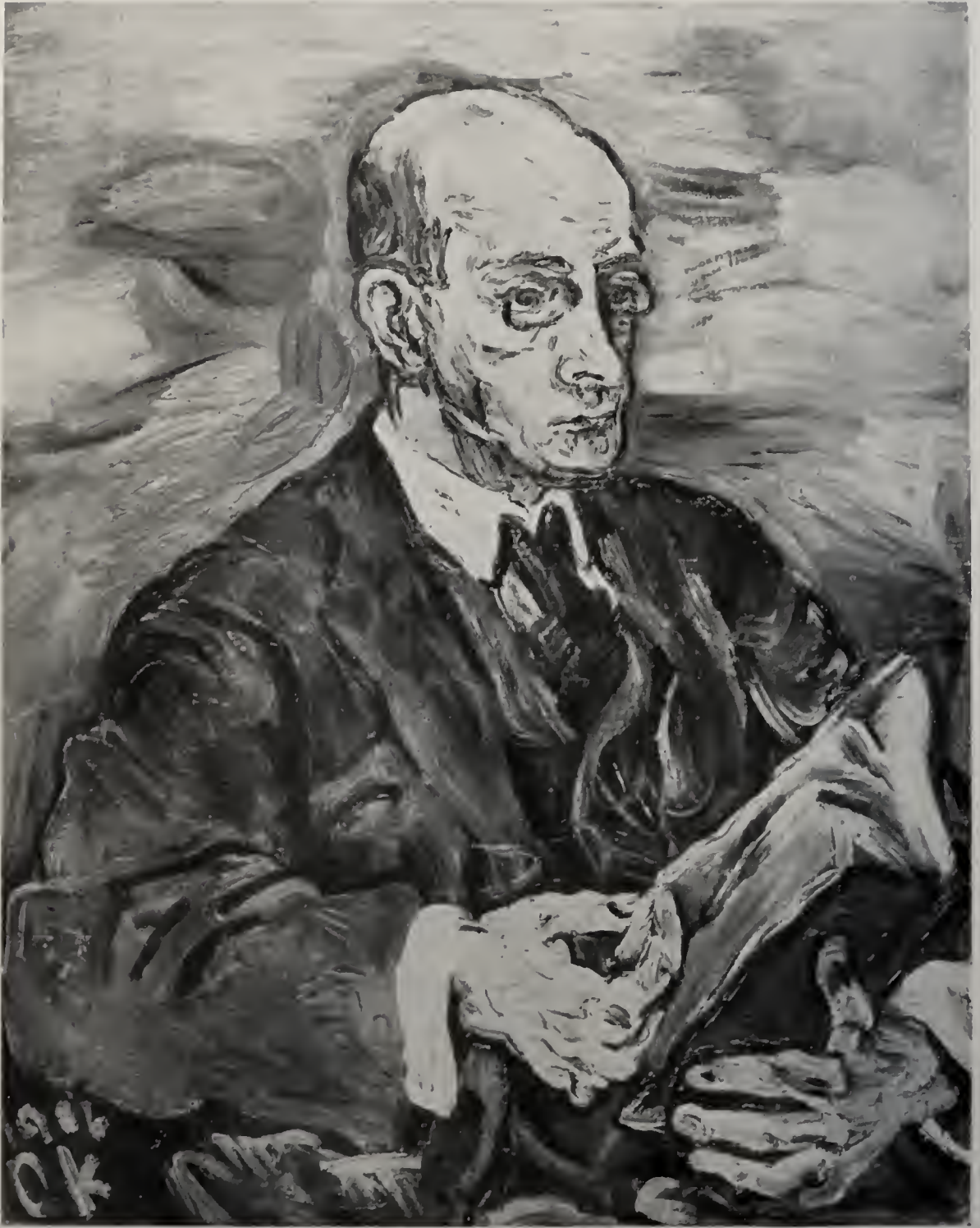
Oskar Kokoschka: Der irrende Ritter. 1915



Oskar Kokoschka: Bildnis der Fürstin Mechthild Lichnowsky. 1915



Oskar Kokoschka: Allegorie. 1915



Oskar Kokoschka: Bildnis Dr. Schwarzwald. 1916



Oskar Kokoschka: Selbstbildnis. 1917



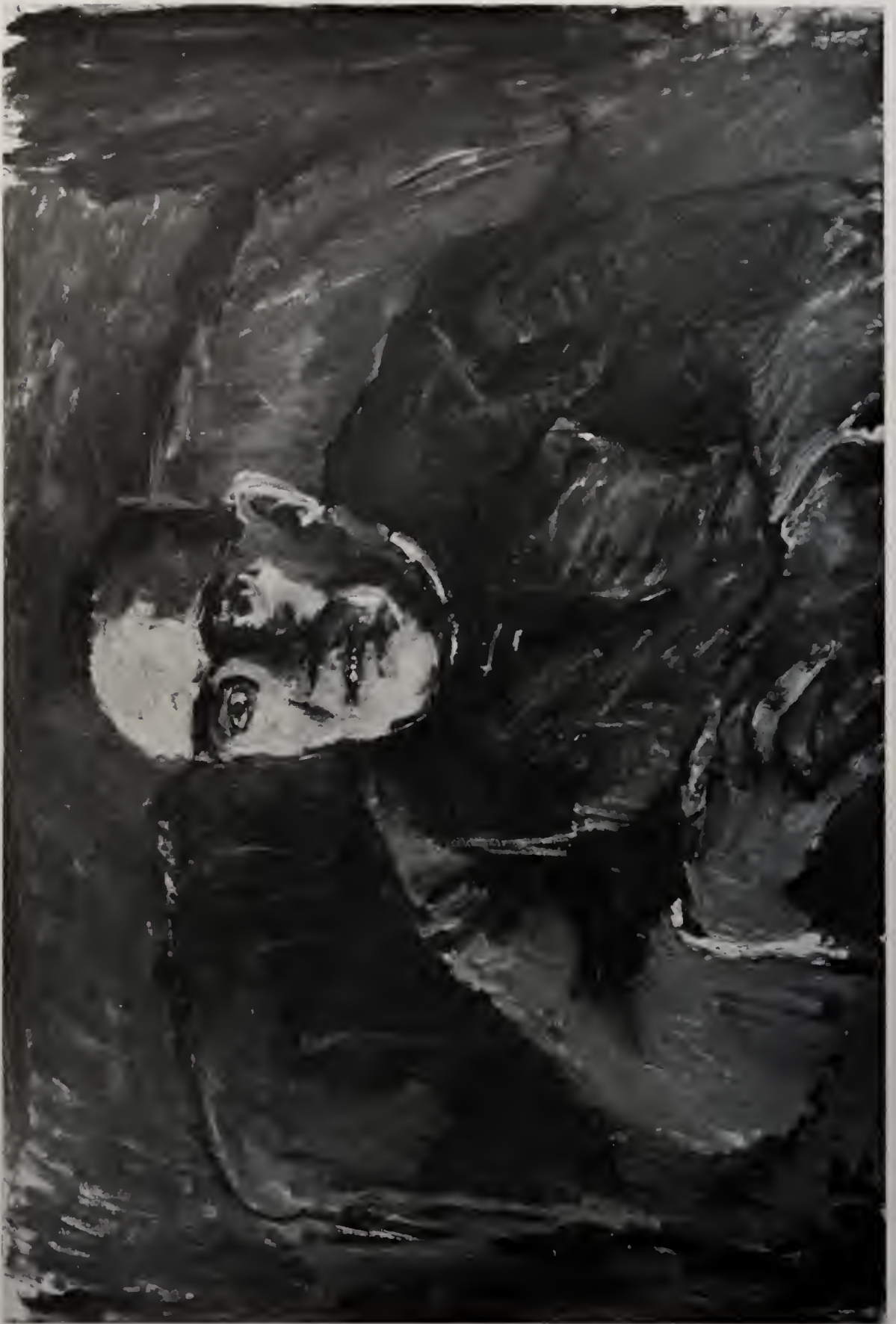
Oskar Kokoschka: Stockholmer Hafen. 1917



Oskar Kokoschka: Die Auswanderer. 1916/17



Oskar Kokoschka: Heidenpaar. 1918



Oskar Kokoschka: Bildnis des Dichters Ernst Blaß



Oskar Kokoschka: Der Sommer, 1922



Oskar Kokoschka: Lot und seine Töchter. 1923





Oskar Kokoschka: Der Hafen von Marseille. 1924



Oskar Kokoschka: Die Börse in Bordeaux. 1924



Oskar Kokoschka: Dover. 1926



Oskar Kokoschka: Lithographie zu der Bach-Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“. 1916



Oskar Kokoschka: Bildnis Dr. F. N. Lithographie, 1917



George Grosz: John Heartfield, der kleine Frauenmörder. 1916



George Grosz: Deutschland, ein Wintermärchen. 1918



George Grosz: Friedrichstraße. Lithographie. 1918



George Grosz: Arbeiten und nicht verzweifeln. Zeichnung. 1919



George Grosz: Selbstbildnis. Zeichnung. 1919



George Grosz: Der Mensch ist gut. Lithographie. 1920



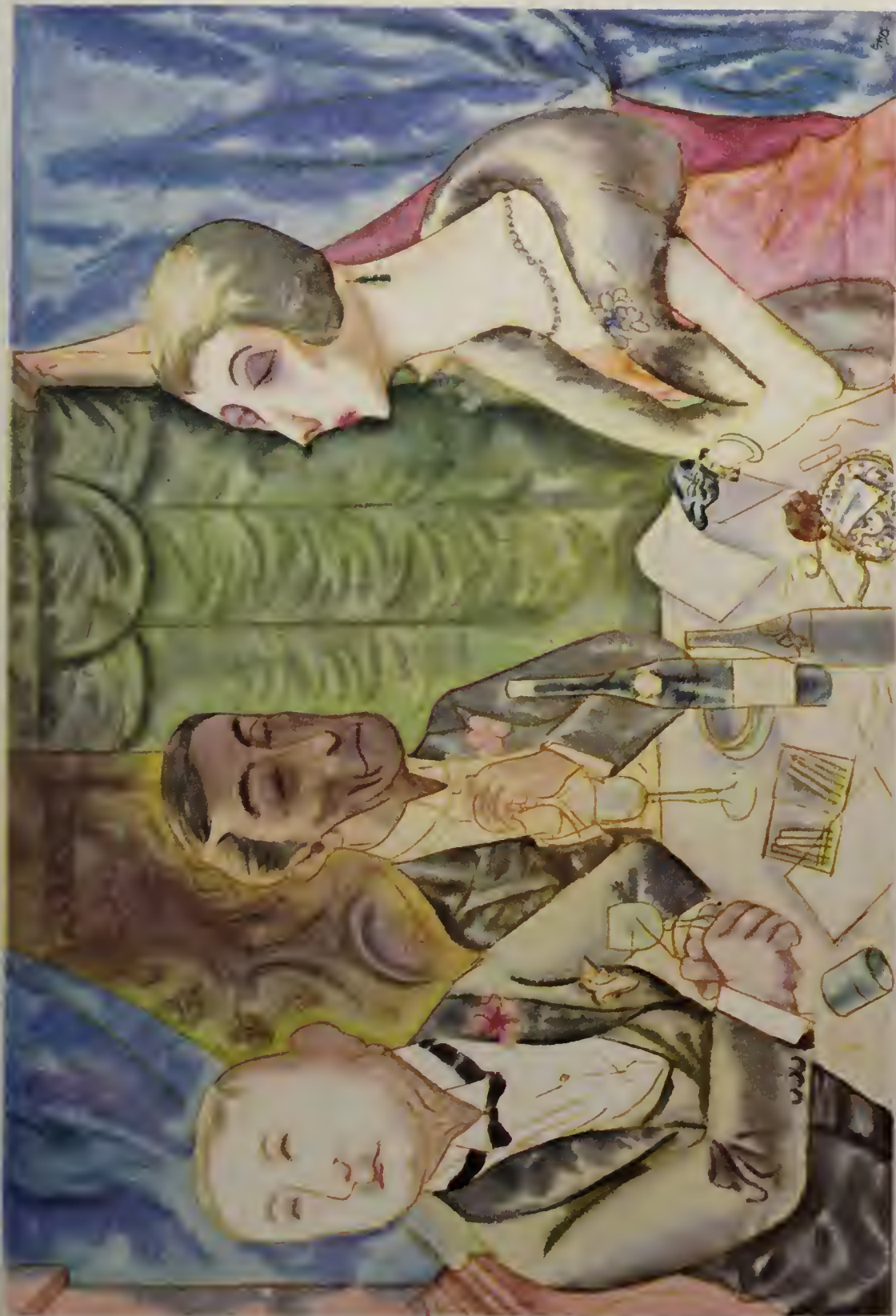
George Grosz: Kaschemme. Lithographie. 1920



George Grosz: Kommerzienrats Töchterlein. Lithographie. 1921



George Grosz: Schäferstunde. Lithographie. 1922



George Grosz: In der Loge. Aquarell. 1926



George Grosz: Brillantenschieber. Aquarell-Klebebild



George Grosz: Bildnis des Dichters Max Herrmann-Neiße. 1925



George Grosz: Bildnis des Dichters Walter Mehring. 1927



Max Beckmann: Die Nacht. 1918/19



Max Beckmann: Fastnacht. 1920



Max Beckmann: Bildnis Fridel B. 1920



Max Beckmann: Stilleben mit Margeriten. 1921



Max Beckmann: „Nizza“ (Frankfurter Mainufer). 1921



Max Beckmann: Die Brücke. 1922



Max Beckmann: Die Barke. 1926



Max Beckmann: Der Strand. 1927



Max Beckmann: Bildnis einer alten Schauspielerin. 1926



Max Beckmann: Selbstbildnis. 1927



Otto Dix: Die Eltern des Künstlers. 1921



Otto Dix: Dirnen. 1922



Otto Dix: Bildnis. 1922



Otto Dix: Bildnis des Philosophen Max Scheler. 1927



Rudolf Schlichter: Bildnis des Dichters Bert Brecht. 1927



Alexander Kanoldt: Stilleben. 1926



Alexander Kanoldt: Halbakt. 1926



Georg Schrimpf: Kakteenstilleben



Jules Pascin: Negerlein mit Feldblumen



Jules Pascin: Ruhendes Mädchen





Jules Pascin: Der verlorene Sohn. 1922



Jules Pascin: Mädchen am Tisch. 1923



Duncan Grant: Gespräch. 1925



Duncan Grant: Bildnis. 1926



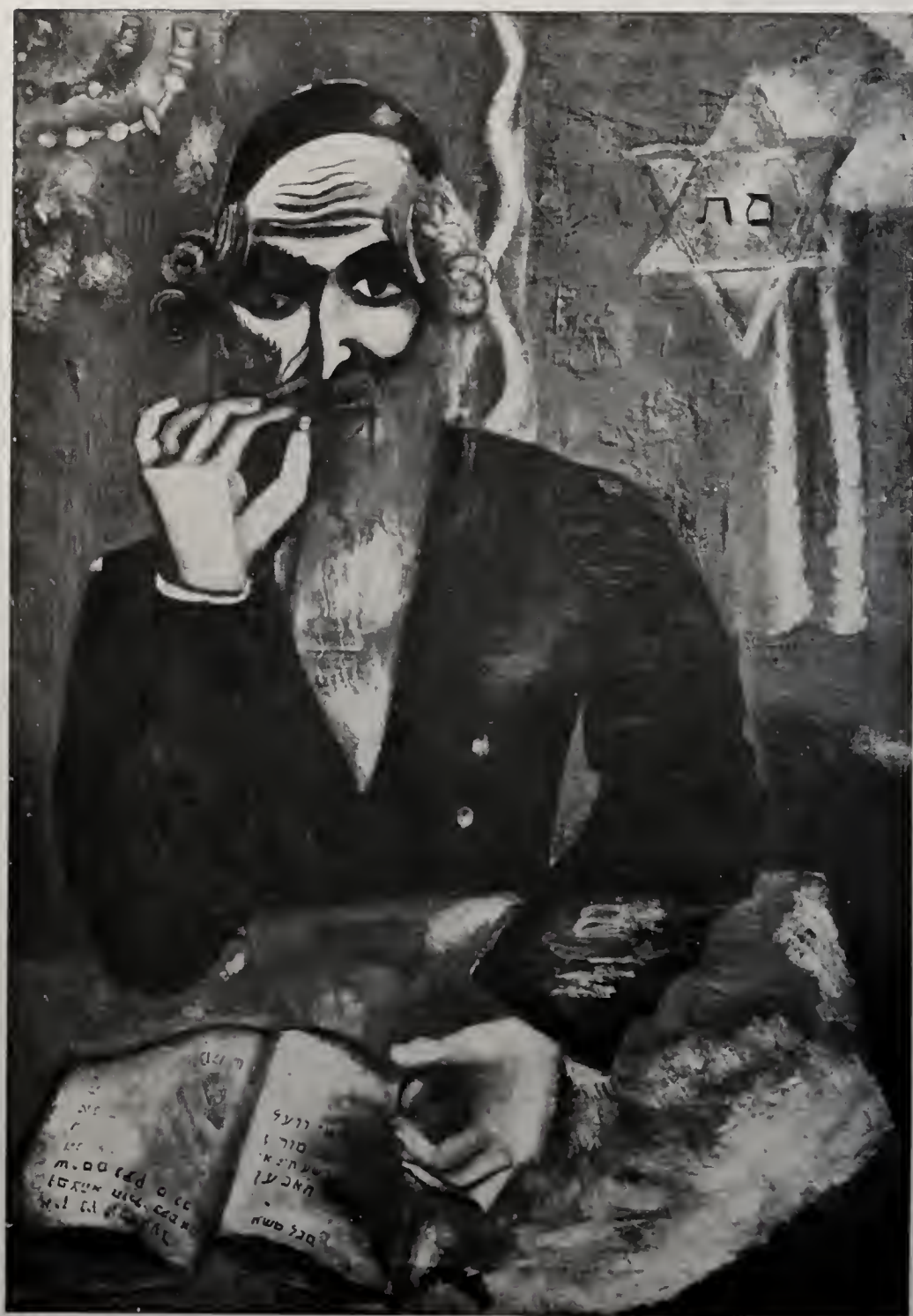
Rudolf Levy: Waldweg. 1924



Heinrich Nauen: Sonnenblumen. 1924



Marc Chagall: Rund um den Tisch



Marc Chagall: Rabbiner



Marc Chagall: Der betende Jude. 1914



Marc Chagall: Feiertag. 1914



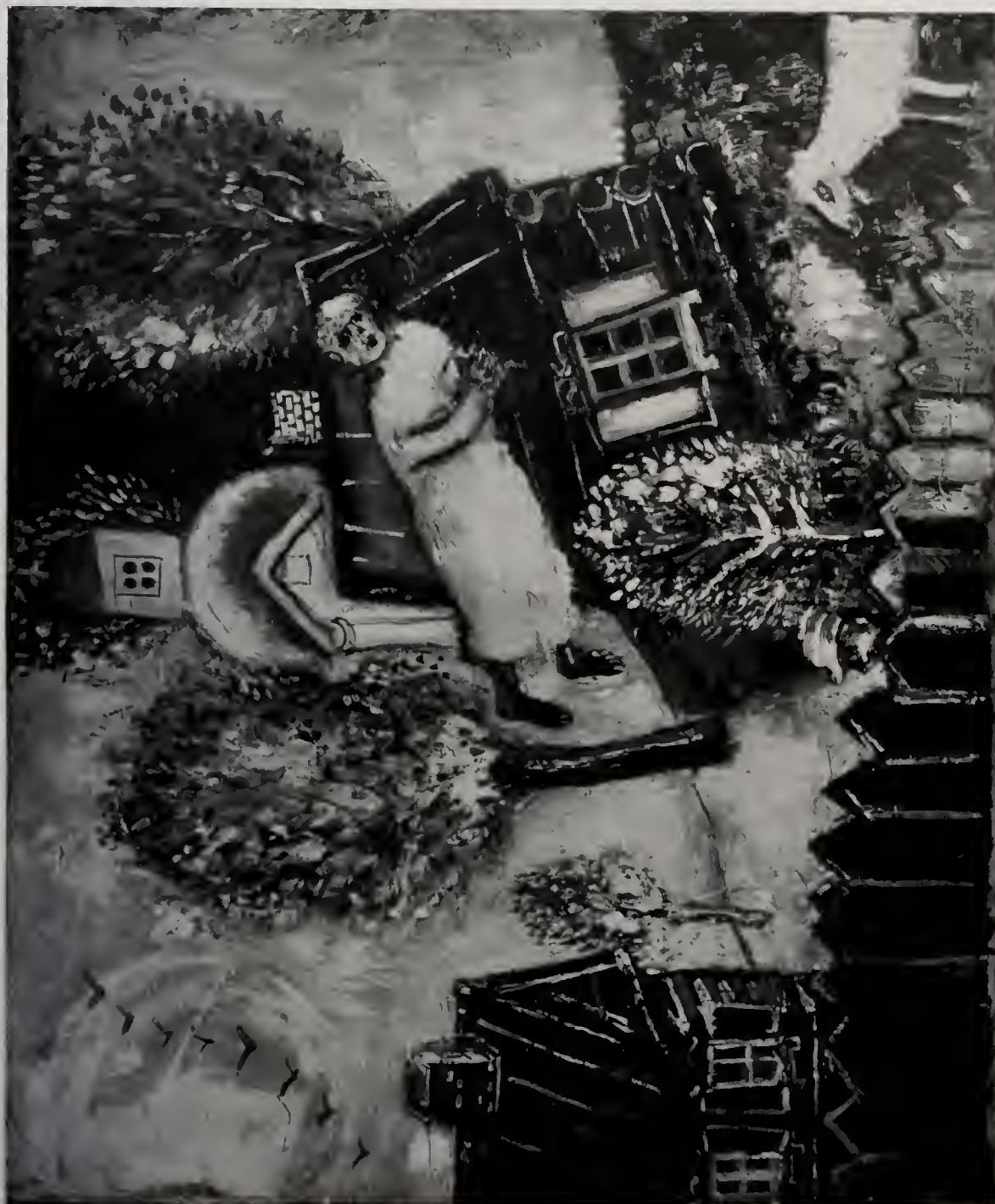
Marc Chagall: Bildnis eines Mannes. 1914



Marc Chagall: Feiertag. Aquarell. 1915



Marc Chagall: Über Witebsk. 1916



Marc Chagall: Über Rußland



Marc Chagall: Die Uhr, 1924



Marc Chagall: Der Engel. 1926



Marc Chagall: Blumen. 1926



Marc Chagall: Früchte. 1927



Marc Chagall: Die Baßgeige. Radierung



Aristide Maillol: Stehender Jüngling



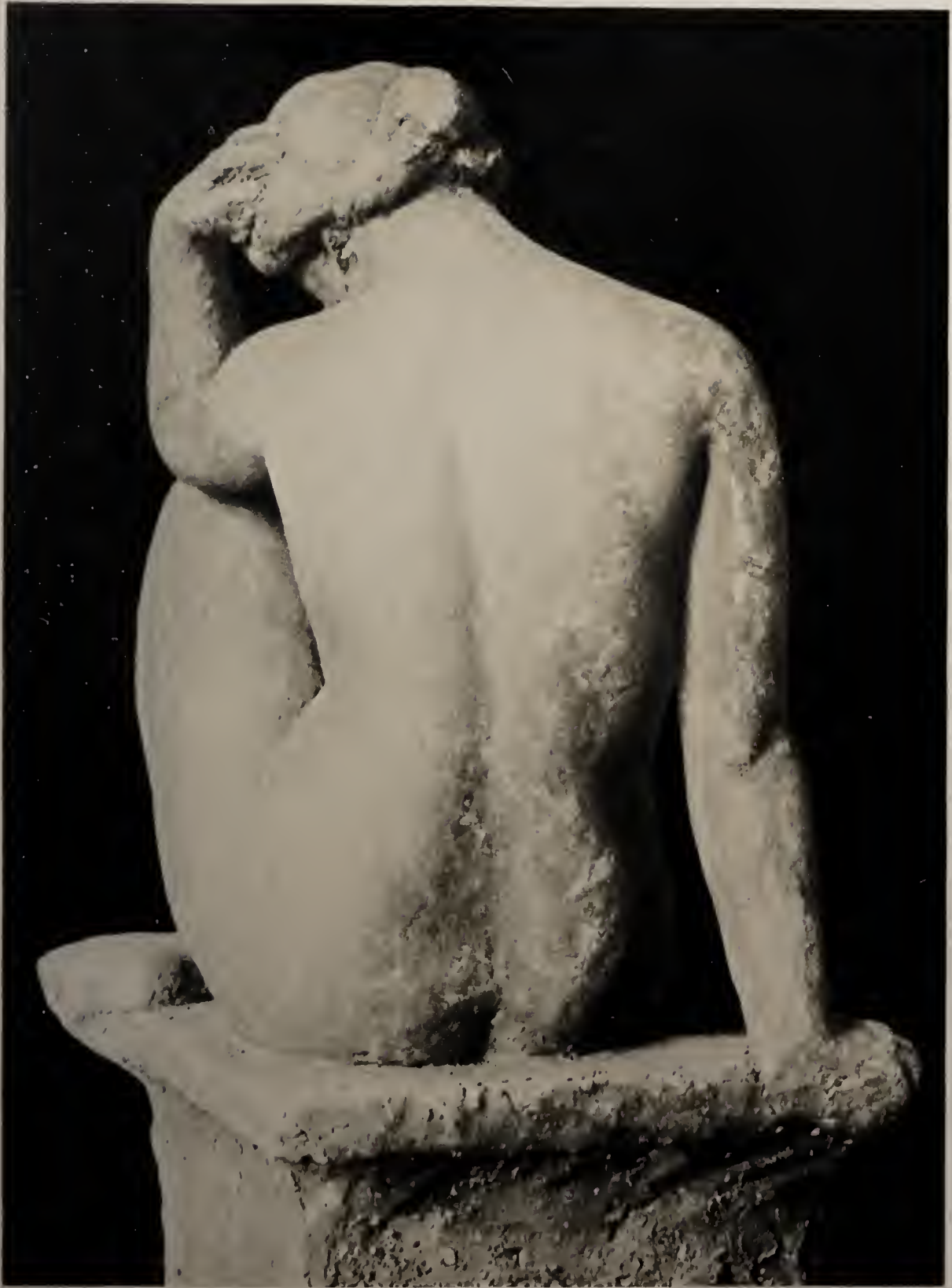
Aristide Maillol: Hockendes Mädchen



Aristide Maillol: Weiblicher Torso



Aristide Maillol: Flora



Aristide Maillol: Sitzendes Weib (Rückansicht)



Aristide Maillol: Sitzendes Weib (Seitenansicht)



Aristide Maillol: Liegendes Mädchen



Aristide Maillol: Liegende Frau. Entwurf für das Cézanne-Denkmal



Aristide Maillol: Frau mit Krebs



Aristide Maillol: Torso



Aristide Maillol: Der tote Soldat. Bronzerelief. 1926



Aristide Maillol: Relief in Terrakotta



Aristide Maillol: Frauenkopf



Hermann Haller: Kniende. 1922



Hermann Haller: Jünglingsfigur



Hermann Haller: Mädchentorso



Hermann Haller: Gehendes Mädchen



Hermann Haller: Stehendes Mädchen



Hermann Haller: Mann. 1920



Ernesto de Fiori: Mann. 1914



Ernesto de Fiori: Kauernde. 1923





Ernesto de Fiori: Die Engländerin. 1924



Ernesto de Fiori: Fliehende Frau



Wilhelm Lehmbruck: Sinnende. Radierung



Wilhelm Lehmbruck: Kniende (Teilstück). 1911



Wilhelm Lehmbruck: Kniende. 1911



Wilhelm Lehmbruck: Aufsteigender Jüngling. 1913



Wilhelm Lehmbruck: Sinnendes junges Mädchen. 1913/14



Wilhelm Lehmbruck: Mutter und Kind. 1917/18



Constantin Brancusi: Der goldene Vogel



Constantin Brancusi: Frauenkopf



Constantin Brancusi: Torso



Ernst Barlach: Vision. Holz. 1912



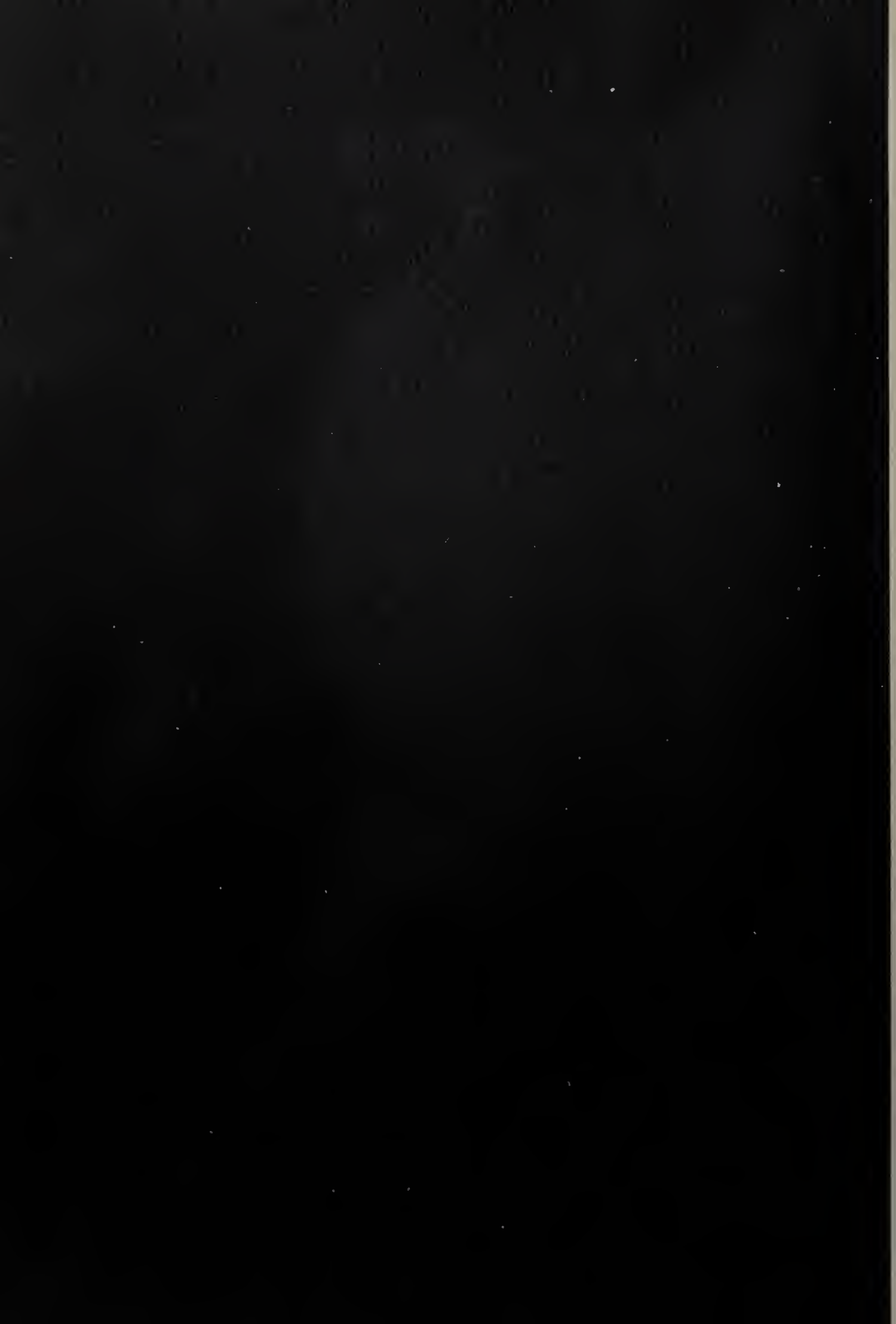
Ernst Barlach: Panischer Schrecken. Holz. 1912



Ernst Barlach: Alte Frau mit Stock. Holz. 1913



THE THREE WISE MEN





Ernst Barlach: Wüstenprediger.
Holz. 1912



Ernst Barlach: Barmherzigkeit.
Holz. 1917



Ernst Barlach: Tanzendes Weib. Holz



Ernst Barlach: Bettlerin. Holz



Ernst Barlach: Mann im Stock. Holz



Ernst Barlach: Ekstatiker. Holz



Ernst Barlach: Frierendes Mädchen. Holz. 1917



Ernst Barlach: Stehende Bäuerin. Holz. 1921



Ernst Barlach: Moses. Holz. 1920



Alexander Archipenko: Zwei Frauen. Gips. 1912



Alexander Archipenko: Weiblicher Torso. Bronze. 1916



Alexander Archipenko: Der Boxkampf. Holz. 1913



Alexander Archipenko: Statuette. Gips. 1914



Alexander Archipenko: Tänzerin Medrano.
Skulpto-Malerei. Holz, Metall und Glas. 1914



Alexander Archipenko: Nackte Frau vorm Spiegel. Skulpto-Malerei.
Holz und Metall. 1914



Alexander Archipenko: Bildniskopf. Skulpto-Malerei. Holz und Metall



Alexander Archipenko: Frauen-Vasen. 1920



Henri Laurens: Frauenbildnis. Relief. 1922



Henri Laurens: Frau mit aufgestützter Hand



Henri Laurens: Frauenkopf



Henri Laurens: Hockende



Henri Laurens: *Liegende*



Jacques Lipchitz: Pierrot. Steinfigur. 1918



Jacques Lipchitz: Skulptur aus Stein. 1924/25



Jacques Lipchitz: Silleben. Steinrelief. 1919



Jacques Lipchitz: Harlekin mit Klarinette



Rudolf Belling: Gruppe Natur. 1918



Rudolf Belling: Dreiklang. Mahagoniholz. 1919



Rudolf Belling: Der Mensch. 1918



Rudolf Belling: Kopf in Mahagoni. 1921



Rolf Bollig 23



Rudolf Belling: Skulptur. 1923



Rudolf Belling: Kopf in Messing. 1925



Rudolf Belling: Bildnis Richard Härtel. 1925/26

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

HENRI MATISSE

Geb. in Le Cateau (Dép. Nord) am 31. Dezember 1869, Schüler Gustave Moreaus in Paris, lebt im Sommer in Clamart bei Paris, im Winter in Nizza.

191. Selbstbildnis. 1907. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.
192. Das Glück des Lebens. 1908. Kopenhagen, Sammlung Tetzen-Lund.
193. Der Tanz. 1910. Moskau, Museum neuer westlicher Kunst (früher Sammlung Schtschukin).
194. Die Toilette. 1907.
195. Die Kapuzinerkresse. 1910. Breslau, Sammlung Oskar Moll.
196. Das Fenster in Tanger. 1911.
197. Die Goldfische. 1914. Paris, früher Sammlung Halvorsen.
198. Der Efeuzweig. 1915. Moskau, Museum neuer westlicher Kunst (früher Sammlung Schtschukin).
199. Stilleben. 1915. Paris, Sammlung Paul Guillaume.
200. Die Schwestern. 1916. Philadelphia, Barnes Foundation.
201. Landschaft. 1917. Philadelphia, Barnes Foundation.
202. La Toque de Gouro. 1918. Paris, Galerie Bernheim jeune.
203. Odaliske. 1925. Paris, Sammlung Paul Guillaume.
204. Im Garten. 1921. Paris, Galerie Bernheim jeune.
- Tafel I. Schlafende. 1920. Paris, Galerie Bernheim jeune.
205. Liegender weiblicher Akt. 1924. Philadelphia, Barnes Foundation.
206. Sitzendes Mädchen. Bronze. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim.
Der Sklave. Bronze. Breslau, Sammlung Oskar Moll, und München, Neue Staatsgalerie.

Die Vorlagen stammen von der Galerie Bernheim jeune in Paris, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

ANDRÉ DERAÏN

Geb. in Chatou (Dép. Seine-et-Oise) am 17. Juni 1880, sollte Ingenieur werden, studierte im „Atelier Carrière“, lebt in Paris.

207. Die Badenden. 1908. Paris, Galerie Simon.
208. Das Dambrett. 1914. Elberfeld, Sammlung Carl Krall.
- Tafel II. Blick aus dem Fenster. Aquarell. Entwurf zu einem Gemälde des Moskauer Museums neuer westlicher Kunst (früher Sammlung Schtschukin). Düsseldorf, Sammlung Flechtheim.
209. Sitzende. 1914. Moskau, Museum neuer westlicher Kunst (früher Sammlung Schtschukin).
Chevalier X. 1914. Moskau, Museum neuer westlicher Kunst (früher Sammlung Schtschukin).
210. Der Samstag. 1914. Moskau, Museum neuer westlicher Kunst (früher Sammlung Schtschukin).
211. Das Abendmahl. 1914. Paris, Sammlung Paul Guillaume.
212. Bildnis. New York, früher Sammlung Quinn (1926 versteigert).
213. Selbstbildnis. 1918. Paris, Privatbesitz.
214. Bildnis der Frau Guillaume. 1919. Paris, Sammlung Paul Guillaume.
215. Halbakt. 1919. Berlin, Galerie Flechtheim.
216. Weiblicher Akt. Zeichnung. Frankfurt a. M., Sammlung Gustav Kahnweiler.

217. Aktstudie. Zeichnung. 1919. Berlin, Sammlung Paul v. Mendelssohn-Bartholdy.
218. Bei Rom. 1919. New York, Sammlung Ernst W. Thalmann.
219. Waldrand bei Rom. 1919. Prag, Sammlung Dr. Palkowsky.
220. Selbstbildnis. Pastell. 1920. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim.
221. Bildnis des Malers Moïse Kisling. 1920. Paris, Sammlung Paul Strecker.
222. Bäume. Aquarell. 1921. Frankfurt a. M., Sammlung Dr. Hohenemser.
223. Karneval. Paris, Sammlung Paul Guillaume.
224. Der Tisch. 1922. London, Sammlung Workman.
225. Kauernde Figur. Stein. 1907. Paris, Galerie Simon.
226. Köpfe. Kupfer. 1918. Im Besitz des Künstlers.

Die Vorlagen stammen von den Galerien Simon in Paris, Paul Guillaume in Paris und Alfred Flechtheim in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

MAURICE DE VLAMINCK

Geb. in Paris am 4. April 1876, aufgewachsen in Chatou, lebt bei Verneuil (Dép. Eure et Loir).

227. Bildnis eines Herrn. 1925. Hamburg, Sammlung Werner.
Selbstbildnis. 1912. Boulogne s. S., Sammlung Henry Kahnweiler.
228. Cassis. Philadelphia, Barnes Foundation.
229. Vorort. Düsseldorf, Sammlung Dörrenberg.
230. Stilleben. Berlin, Galerie Flechtheim.

Die Vorlagen stammen von den Galerien Simon in Paris und Alfred Flechtheim in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

AMEDEO MODIGLIANI

Geb. in Livorno am 12. Juli 1884, kommt 1904 nach Paris, gest. in Paris am 25. Januar 1920.

Tafel III. Liegender weiblicher Akt. Paris, Sammlung Paul Guillaume.

231. Mädchenbildnis. 1916. Paris, Galerie van Leer.
Mädchenbildnis. Paris, Sammlung Paul Guillaume.
232. Junges Mädchen. Paris, Galerie Bing.
233. Die hübsche Wirtschafterin. Paris, Sammlung Paul Guillaume.
234. Weiblicher Akt. Paris, Sammlung M. L. Zamaron.
235. Skulptur. Holz. Berlin, Sammlung Bernhard Koehler.

Die Vorlagen stammen von Herrn Paul Guillaume in Paris.

MOÏSE KISLING

Geb. in Krakau am 21. Januar 1891, studierte an der Krakauer Akademie, lebt seit 1910 in Paris.

236. Landschaft bei Bandols. 1920. Paris, Sammlung Brooks.

Tafel IV. Liegender weiblicher Akt. 1925.

237. Stilleben. 1921. Cagnes, Sammlung Emile Lejeune.

Die Vorlagen stammen von der Galerie van Leer in Paris, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

HENRI JULIEN ROUSSEAU

Geb. in Laval (Dép. Mayenne) im Jahre 1844, machte den mexikanischen Feldzug als Regimentsmusiker, den Krieg 70/71 als Sergeant mit, lebte dann in Paris als Angestellter am Stadtzoll und starb in Paris am 2. September 1910.

238. Selbstbildnis mit Lampe. Paris, Sammlung Robert Delaunay.
239. Julia, die erste Frau des Künstlers. 1890. New York, Privatbesitz (früher Drove, Sammlung Suermont).
240. Malakoff. 1890. New York, Sammlung Weber (früher Paris, Sammlg. Uhde).
241. Blick auf Gentilly. Paris, Sammlung Charles Guérin.
242. Die Hochzeit. 1904. Paris, früher Sammlung Serge Jastrebzoff.
243. Der Dichter Apollinaire und die Muse. 1908. Berlin, Sammlung Lotte von Mendelssohn-Bartholdy.

244. Die Löwenmahlzeit. 1904. New York, Sammlung Levinson (früher Aachen, Sammlung Julius Keller).
245. Landschaft. 1906. Paris, früher Sammlung Uhde.
246. Der Schlangenbeschwörer. 1907. Paris, Louvre (seit 1925).
247. Urwaldstimmung. 1909. Paris, Sammlung Paul Guillaume.
248. Selbstbildnis. 1890. Prag, Moderne Galerie.

Die Wiedergabe erfolgt mit Genehmigung der Société du Droit d'Auteur aux Artistes (Galerie Flechtheim).

GEORGES ROUAULT

Geb. in Paris am 27. Mai 1871, erst Glasmaler, dann Schüler Gustave Moreaus, lebt in Paris als Direktor des Moreau-Museums.

249. Bildnis. 1911. Paris, Samml. Vollard.
250. Die kleine Olympia. 1906. Paris, Sammlung Gustave Coquiot.
251. Zirkus. 1906. Paris, Galerie Georges Bernheim.
252. Christus am Kreuz. Paris, Sammlung Vollard.
253. Die Auferstehung. Paris, Sammlung Vollard.
254. Zirkusmädchen. 1906. Paris, Galerie Georges Bernheim.
255. Der Verurteilte. Paris, Galerie van Leer.

Die Vorlagen stammen von der Galerie Vollard in Paris, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

MAURICE UTRILLO

Geb. in Paris am 25. Dezember 1883. Sohn der Malerin Suzanne Valadon. Begann früh zu malen. 1911—1914 die weiße Periode, 1913 Reise nach Korsika, ab 1914 herrscht buntfarbiges Kolorit. Er lebt in Paris.

256. Der Aquädukt. Berlin, Privatbesitz.
257. Straße von Montmartre. 1914. Paris, Sammlung Paul Guillaume.
258. La Rue St. Rustique. Paris, Galerie H. Fiquet.
- Tafel V. Die Kathedrale Notre Dame in Paris. Paris, Galerie Bing.

259. Die Kathedrale von Bayonne. Paris Sammlung Gustave Coquiot.
260. Straße in Sanois. Hamburg, Privatbesitz.
261. Die Große Straße in Montrouge bei Paris. 1914. Paris, Sammlung M. L. Zamaron.

Die Vorlagen stammen von der Galerie Hodebert in Paris, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

PABLO RUIZ PICASSO

Geb. in Malaga (Spanien) am 23. Oktober 1881, studierte in Barcelona und Paris, lebt seit 1903 in Paris.

262. Die Absinthtrinkerin. Gouasche 1903. Holzdorf bei Weimar, Samml. Krebs. Tafel VI. Die Büglerin. 1903. Berlin, Sammlung Adler.
263. Die Harlekine. 1905. Philadelphia, Barnes Foundation.
264. Zwei Akte. 1907/08. Moskau, Museum neuer westlicher Kunst (früher Sammlung Schtschukin).
265. Frau mit Birnen. 1909. Berlin, Galerie Flechtheim (früher Kopenhagen, Sammlung Tetzen-Lund).
266. Bildnis einer Frau. 1909. Lugano, Sammlung Reber.
267. Frau mit Laute. 1910. Berlin, Galerie Flechtheim.
268. Bronzekopf. 1909. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim, und Lugano, Sammlung Reber.
269. Stilleben. 1912. Berlin, Galerie Flechtheim.
270. Der blaue Laden. 1912. Berlin, Galerie Flechtheim.
271. Der Dichter. 1912. Paris, früher Sammlung Uhde.
272. Die Arlesierin. 1913. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim.
273. Der Student. Öl und Papier. 1914. Paris, Galerie Simon
274. Das Absinthglas. 1914. Lugano, Sammlung Reber.
275. Bildnis der Frau des Künstlers (unvollendet). 1917/18. Im Besitz des Künstlers.
276. Harlekin mit Gitarre. 1918. Lugano, Sammlung Reber.

- Tafel VII. Harlekin. Aquarell. Lugano, Sammlung Reber.
277. Säugende. Beistiftzeichnung. 1919. Lugano, Sammlung Reber.
 278. Der Tisch auf dem Balkon. Aquarell. 1919. Lugano, Sammlung Reber.
 279. Der Tisch vor dem Balkon. Aquarell. 1919. Lugano, Sammlung Reber.
 280. Landschaft. 1919. Paris, Sammlung Baron Fukyshima.
 281. Stilleben. 1919. Barcelona, Privatbes.
 282. Gitarre. 1920. Paris, Galerie Paul Rosenberg.
 283. Jüngling mit Pfeife. Zeichnung. 1923. Paris, Galerie Paul Rosenberg. Zwei nackte Frauen. Zeichnung. 1920. Lugano, Sammlung Reber.
 284. Stilleben. Federzeichnung. 1920. Haag, Sammlung Dr. Heyligers.
 285. Weiblicher Akt. Zeichnung. 1925. Lugano, Sammlung Reber.
 286. Frauen. 1921. Lugano, Sammlung Reber.
 287. Frau, Füße abtrocknend. 1921. Lugano, Sammlung Reber.
 288. Die Frau mit Hut. Pastell. 1922. Lugano, Sammlung Reber.
 289. Stilleben. 1923. Lugano, Sammlung Reber.
Stilleben. 1924. Paris, Sammlung Mlle. Pertuisot.
 290. Stilleben. 1924. Paris, Galerie Paul Rosenberg.
 291. Karneval (Die drei Musikanten). 1921. Lugano, Sammlung Reber.
 292. Komposition (Drei Frauen am Fenster). 1925. Im Besitz des Künstlers.
 293. Stilleben. Zeichnung. Boulogne s. S., Sammlung Henry Kahnweiler. Liegende Frau. 1925. Paris, Sammlung Paul Guillaume.
 294. Mann mit Gitarre (Der Harlekin). 1924. Lugano, Sammlung Reber. Stilleben. 1925. Paris, Galerie Paul Rosenberg.
 295. Komposition. 1925. Lugano, Sammlung Reber.

Die Vorlagen stammen von den Galerien Simon in Paris, Paul Rosenberg in Paris und Alfred Flechtheim in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

GEORGES BRAQUE

- Geb. in Argenteuil (Dép. Seine-et-Oise) im Jahre 1881, lebt in Paris.
296. Flasche und Krug. 1907. Paris, früher Sammlung Uhde.
 297. Ölbaum. 1907. Essen, Folkwang-Museum.
 298. Der Hafen. 1909. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim.
 299. Bildnis. 1911. Paris, früher Sammlung Uhde.
 300. Frauentorso. 1910. Paris, früher Sammlung Kahnweiler. Fruchtschale und Karten. 1913. Paris, früher Sammlung Kahnweiler.
 301. Violine. 1911. Paris, Galerie Simon. Fruchtschale und Glas. 1913. Paris, Galerie Simon.
 302. Violine und Glas. 1913. Paris, Galerie Simon. Mandoline und Flasche. Geklebttes Papier. 1914. Lugano, Sammlung Reber.
 303. Violine und Glas. 1914. Paris, Galerie Simon. Violine. Geklebttes Papier. 1914. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim.
 304. Gitarre und Rumflasche. 1918. Lugano, Sammlung Reber.
 305. Die Branntweinflasche. 1919. Lugano, Sammlung Reber. Frauenakt. Skulptur. 1919. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim.
 306. Stilleben. 1921. Krefeld, Sammlung Lange. Stilleben. 1921. Berlin, Sammlung Hans Simon. Stilleben. 1921. Krefeld, Sammlung Lange.
 307. Blumenkorb. 1925. Berlin, Galerie Flechtheim. Früchtestilleben. 1925. Berlin, Sammlung Franz von Mendelssohn-Bartholdy. Stilleben. Lugano, Sammlung Reber.
 308. Violine und Pfeife. 1921. Berlin, Sammlung Hans Simon.
 309. Der Kamin. 1922. Prag, Moderne Galerie.
 310. Der Kamin. 1922. Lugano, Sammlung Reber.

Tafel VIII. Stilleben. Aquarell. 1921. Paris, Galerie Paul Rosenberg.

311. Fruchtkorbträgerin. 1922. Lugano, Sammlung Reber.

312. Frauenkopf. 1924. New York, Privatbesitz.

313. Halbakt. 1924. Paris, Galerie Paul Rosenberg.

314. Stilleben. 1924. Paris, Sammlung Prinzessin Murat.

315. Blumen. 1924. Paris, Sammlung Vicomte Ch. de Noailles.

316. Stilleben. 1925. Lugano, Sammlung Reber.

317. Stilleben. 1924. Wiesbaden, Sammlung Willy Strecker.

Die Vorlagen stammen von den Galerien Simon in Paris, Paul Rosenberg in Paris und Alfred Flechtheim in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

JUAN GRIS

Geb. in Madrid am 23. März 1887, Autodidakt, lebte seit 1906 in Boulogne bei Paris und starb dort am 11. Mai 1927.

318. Bildnis Picassos. 1910. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim.

319. Stilleben. 1913. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim.

320. Die Zitrone. 1922. Lugano, Sammlung Reber.

Tafel IX. Stilleben. Aquarell. 1922. Paris, Galerie Simon.

321. Die Nonne. 1922. Paris, früher Sammlung Norero (Febr. 1927 versteigert).

322. Der Pierrot. 1924. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Tafel X. Stilleben. Zeichnung. Berlin, Galerie Flechtheim.

323. Stilleben. 1925. Beide: Lugano, Sammlung Reber.

Die Vorlagen stammen von den Galerien Simon in Paris und Alfred Flechtheim in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

FERNAND LÉGER

Geb. in Argentan (Dép. Normandie) im Februar 1881, arbeitet in einem Architekturbüro, besucht 1902—1905 die

École des Beaux Arts in Paris, lebt in Paris.

324. Die Näherin. 1910. Boulogne s. S., Sammlung Henry Kahnweiler.

325. Die Dame in Blau. 1912. Paris, Sammlung Raoul La Roche.

326. Kartenspiel. 1917. Haag, Sammlung A. G. Kröller.

327. Der Dampfer. 1918. Paris, Sammlung Jacques Bernheim.

328. Der Raucher. 1917. Paris, Sammlung Rolf de Maré.

329. Stilleben mit Lampe. 1914. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim.

330. Die Stadt. 1919. Im Besitz des Künstlers.

331. Drei Frauen. 1922. Paris, Galerie Pierre.

332. Das Frühstück (linke Hälfte). 1921. Paris, Sammlung Paul Rosenberg.

Tafel XI. Aquarell. 1920. Paris, Galerie Simon.

333. Stilleben. Getönte Zeichnung. 1924. Berlin, Privatbesitz.

334. Die Schuhe. 1927. Paris, Galerie Simon.

335. Komposition. 1927. Paris, Galerie Simon.

Die Vorlagen stammen von den Galerien Simon in Paris, Léonce Rosenberg in Paris und Alfred Flechtheim in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

MARIE LAURENCIN

Geb. in Paris im Jahre 1888, Schülerin der Académie Humbert, lebte in Auteuil, Spanien, Düsseldorf, dann in Paris.

336. Die Freundinnen. 1917. Berlin, Sammlung Max Leon Flemming.

337. Dame auf dem Balkon. 1922. Philadelphia, Barnes Foundation.

Die Vorlagen stammen von der Galerie Alfred Flechtheim in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

ROBERT DELAUNAY

Geb. in Paris am 12. Mai 1885, lebt in Paris.

338. Der Eiffelturm. 1911. Im Besitz des Künstlers.

Tafel XII. Chorumgang von Saint Séverin (zweite Fassung). Hannover,

Provinz.-Museum (Leihgabe Sammlung v. Garvens).

339. Le Manège Électrique. 1922. Im Besitz des Künstlers.

RAOUL DUFY

Geb. in Le Havre im Jahre 1879, studierte in Paris und München, lebt in Paris.

340. Strandpromenade in Juan les Pins. Gouache. 1924. Paris, Sammlung Gustave Coquiot.
341. Rennplatz an der Mittelmeerküste. Gouache. 1925. Paris, Sammlung Gustave Coquiot.

UMBERTO BOCCIONI

Geb. 19. Okt. 1882 in Reggio (Calabrien), gest. in Verona 16. Aug. 1916.

342. Das Lachen. Früher Erfurt, Sammlung Heß.

GINO SEVERINI

Geb. in Cortona (Toscana) am 7. April 1883, studierte in Rom und Paris, lebt in Paris.

343. Pan-Pan im Monico. 1912. Berlin, Sammlung Nell Walden-Heimann.
344. Der musizierende Pierrot. 1922. Paris, Sammlung Léonce Rosenberg.
345. Stilleben mit Fruchtschale. 1920. Paris, Sammlung Léonce Rosenberg.

CARLO DALMAZZO CARRÀ

Geb. 1881, lebt in Mailand.

346. Stilleben. 1914.
Tafel XIII. Das Begräbnis des Anarchisten Galli. 1911.
347. Das Gespräch. 1922.

GIORGIO DE CHIRICO

Geb. in Volo (Griechenland) von italienischen Eltern im Jahre 1888. Autodidakt. Arbeitete in Rom und Paris, lebt in Paris.

348. Die geängstigten Musen. Der große Metaphysiker.
349. Der verlorene Sohn. 1919. Berlin, Sammlung René Berger.
350. Doppelbildnis. 1919. Paris, Sammlung Léonce Rosenberg.

351. Perikles. 1925. Paris, Sammlung Léonce Rosenberg.

352. Der Architekt. 1926. Paris, Sammlung Léonce Rosenberg.

Die Vorlagen stammen von den Galerien Paul Guillaume und Léonce Rosenberg in Paris, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

EMIL NOLDE

Geb. in Nolde bei Tondern am 7. August 1867, bildete sich zunächst in Flensburg und St. Gallen, wo er dann (bis 1898) als Lehrer an der Fachschule tätig war, ging später nach München, war 1905—1907 Mitglied der „Brücke“, 1913 Fahrt in die Südsee. Lebt in Berlin und Dänemark.

353. Prophet. Holzfigur. 1914.
354. Pfingsten. 1909. Sankt Gallen, Sammlung Hans Fehr.
355. Heilige Maria Aegyptiaca (Mittelbild des Triptychons). 1912. Wiesbaden, Sammlg. Heinrich Kirchhoff.
356. Slowenen. 1911.
Tafel XIV. König Salomo und seine Frauen. Radierung.
357. Grablegung. 1915.
358. Das Meer VI. 1915. Hamburg, Sammlung Rauert.
359. Masken II. 1920. Berlin, Sammlung M. Kruß.
360. Bruder und Schwester. 1918.
Tafel XV. Amaryllis und Alpenveilchen. Aquarell. 1917.
361. Verlorenes Paradies. 1921.

ERICH HECKEL

Geb. in Döbeln in Sachsen am 31. Juli 1883, studierte in Dresden 1904—1905 erst Architektur, arbeitete 1906—1907 im Architekturbüro von Wilhelm Kreis in Dresden, widmet sich seit 1907 ganz der Malerei, war Mitbegründer der „Brücke“ 1903; lebt seit 1911 in Berlin.

362. Liegende. 1909.
363. Mädchen mit der Laute. 1912.
364. Schminkszene. 1912.
365. Brüder Karamasow. 1912.
366. Clown und Puppe. 1912.

- Tafel XVI. Mädchenkopf. Radierung.
 367. Roquairol. 1917.
 368. Fördelandschaft. 1921.
 Tafel XVII. Der Rhein bei Säckingen.
 Kreidezeichnung. 1921.
 369. Holzfigur. 1912.

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

Geb. in Rottluff in Sachsen am 1. Dezember 1884, arbeitete als Autodidakt 1905/06 in Dresden, während er die Technische Hochschule besuchte, war Mitglied der „Brücke“ 1903, lebt in Berlin.

370. Landschaft mit Baum. 1913. Hamburg, Sammlung Frau Dr. E. Hopf.
 371. Emybildnis. 1919. Berlin, Sammlung Dr. W. Valentiner.
 372. Sommer am Meer. 1919. Essen, Folkwang-Museum.

Tafel XVIII. Ausfahrende Fischer. Aquarell. 1922.

373. Frauen im Grünen. 1919. Krefeld, Sammlung H. Lange.
 374. Selbstbildnis. Holzschnitt. 1919.
 375. Selbstbildnis. 1920. Berlin, Sammlung Dr. W. Valentiner.
 376. Gespräch vom Tod. 1920. Berlin, Sammlung M. Kruß.

Tafel XIX. Gebärde. Radierung.

377. Aufgehender Mond. 1920. Berlin, Sammlung Georg Kolbe.
 378. Mädchen. 1920.
 379. Roter Kopf. Holzskulptur. 1918. Hamburg, Sammlung Fräulein Dr. R. Schapire.

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Geb. in Aschaffenburg am 6. Mai 1880, studierte in Dresden Architektur, war Mitbegründer der „Brücke“ 1903, arbeitete seit 1909 in Berlin, hielt sich in den Sommern 1912, 1913, 1914 auf Fehmarn auf; 1916 weilte er im Taunus, lebt seit 1918 in Frauenkirch bei Davos (Engadin).

380. Badende Mädchen. 1907.
 381. Kopf Gräfin. Lithographie. 1912.
 382. Frauen in der Straße. 1913. Essen, Folkwang-Museum.

383. Gerda. 1914.
 384. Waldinneres. 1918.
 385. Maler und Modell. 1921.
 386. Die Erscheinung der sieben Leiden-schaften (zu de Costers Eulenspiegelroman). 1923.

Tafel XX. Schloßplatz Dresden. Aquarell. 1925. Im Besitz des Künstlers.

387. Der Abschied. 1925.

LYONEL FEININGER

Geb. in New York am 17. Juli 1871, studierte 1887 in Hamburg (Gewerbeschule) und 1897 in Berlin (Musik), kam 1897 nach Paris, zeichnete Karikaturen, begann erst 1898 zu malen, ist am Staatlichen Bauhaus in Dessau tätig.

388. Brücke I. 1913.
 389. Brücke III. 1917.
 390. Niedergrunstedt VI. 1914.

Tafel XXI. Mellingen VI. Kohlezeichnung. 1917.

391. Straße (Vor dem Palast).
 392. Badende am Strand II. 1916/18. Berlin, Sammlung Harry Fould.
 393. Straße in Klein-Kromsdorf. 1917 bis 1918. Berlin, Sammlung Harry Fould.
 394. Ostsee-Ketsch. 1925. Berlin, Privatbesitz.

Tafel XXII. An der Bucht. Aquarell.

CARL HOFER

Geb. in Karlsruhe am 11. Oktober 1878, studierte 1896—1901 in Karlsruhe bei Kalckreuth und Thoma, ging 1903 nach Rom, 1908 nach Paris, 1914 nach Indien, lebt und lehrt seit 1920 in Berlin.

395. Sokotra. Kampen (Sylt), Sammlung Tiedemann.
 396. Seefahrers Heimkehr (Matrosenbraut). 1922. Wiesbaden, Sammlung Strecker.
 397. Lots Töchter. 1923. Berlin, Sammlung Harry Fould.
 398. Karneval. Lithographie. 1923.
 399. Yellow Dog Blues. 1924. Berlin, Galerie Flechtheim.

400. Mädchen mit Kopftuch. Wiesbaden, Museum.

Die Vorlagen stammen von der Galerie Alfred Flechtheim in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

PAULA MODERSOHN-BECKER

Geb. in Dresden am 8. Februar 1876, gest. in Worpswede am 20. November 1907. Schülerin von Fritz Mackensen in Worpswede, in Berlin bei Dettmann, Gattin von Otto Modersohn, war in Berlin, Paris (1899 und 1903) und Worpswede tätig.

401. Bildnis Rainer Maria Rilke. Worpswede, Sammlung Hoetger.

402. Stilleben mit Mattglasbecher. Godesberg, Sammlung Frh. v. d. Heydt.

Tafel XXIII. Liegender weiblicher Akt. 1905. Köln, Sammlung Ottenheimer.

403. Stilleben mit Birnen. Worpswede, Sammlung Hoetger.

404. Kinderakt mit Goldfischglas. Früher Hannover, Sammlung v. Garvens.

405. Selbstbildnis mit dem Kamelienzweig. 1907. Essen, Folkwang-Mus.

FRANZ MARC

Geb. in München am 8. Februar 1880, gefallen im Weltkrieg am 4. März 1916. Schüler der Münchener Akademie, war tätig in München, wo er dem „Blauen Reiter“ angehörte, Sindelsdorf und Ried.

406. Badende Frauen. Düsseldorf, Städt. Kunstmuseum.

407. Der Mandrill. 1900. Hamburg, Kunsthalle.

408. Der Stier. 1911. Berlin, Sammlung Bernhard Koehler.

409. Hund, Fuchs und Katze. Früher Mannheim, Sammlung Falk (1922 versteigert).

410. Der Turm der blauen Pferde. Berlin, Nationalgalerie.

Tafel XXIV. Der Traumfelsen. Aquarell. Berlin, Nationalgalerie.

411. Pferde. Farbenholzschnitt. 1912. Aus dem „Blauen Reiter“.

412. Die Füchse. Berlin, Sammlung Max Leon Flemming.

AUGUST MACKE

Geb. in Meschede im Sauerlande am 3. Januar 1887, gefallen im Weltkrieg bei Perthes-les-Hurlus am 26. September 1914. Aufgewachsen in Köln und Bonn, studierte in Düsseldorf 1904—1907, war in Berlin 1907—1908 Schüler von Lovis Corinth, Studienreisen nach Italien, Paris, Tunis (mit Klee 1914). Lebte seit 1909 in München, wo er dem „Blauen Reiter“ angehörte, seit 1911 in Bonn.

413. Dame vor Schaufenster. 1912.

414. Kinder am Wasser. 1914. Berlin, Privatbesitz.

415. Rotes Haus im Park. 1914. Berlin, Sammlung Frau Erdmann-Macke.

416. Papagei.

PAUL KLEE

Geb. in Münchenbuchsee bei Bern als Sohn eines Musiklehrers am 18. Dezember 1879, studiert in München bei Knirr und Stuck (1898—1901), macht mit Haller 1901 eine Italienreise, geht über Bern 1906 wieder nach München, 1912 nach Paris, 1914 mit Macke nach Tunis; lehrt seit 1921 am Staatlichen Bauhaus in Weimar, seit 1925 in Dessau.

417. Gelbes Haus in Feldern. Aquarell. 1912. Im Besitz des Künstlers.

418. Vogelsammlung. Aquarell. 1917. Im Besitz des Künstlers.

419. Rotes Villenquartier. 1920. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim.

420. Aeolsharfe. Aquarell. 1922. Im Besitz des Künstlers.

Tafel XXV. Die Schnecke. Aquarell. 1923. Im Besitz des Künstlers.

421. Rausch. Aquarell. 1923. Im Besitz des Künstlers.

422. Die Erfinderin des Nestes. Aquarell. 1925. Im Besitz des Künstlers.

WILLY BAUMEISTER

Geb. in Stuttgart am 22. Januar 1889, studierte in seiner Vaterstadt bei Adolf Hölzel, lebt in Stuttgart.

423. Darstellung des Apollo (zweite Fassung). 1921.

424. Zeichenschüler.

425. Toilette.

Vorlagen von der Galerie Flechtheim in Berlin.

OSKAR KOKOSCHKA

Geb. in Pöchlarn an der Donau am 1. Oktober 1886, war Schüler der Wiener Kunstgewerbeschule, ging 1917 nach Dresden und lehrte 1920—1924 an der Dresdener Akademie, lebt in Wien.

426. Trancespieler. Angeblich 1906, wohl richtiger 1910. Breslau, Schlesisches Museum der bildenden Künste (früher Frankfurt a. M., Sammlung Fritz Pollack).

427. Herrenbildnis.

428. Landschaft, Italien. 1908. Köln, Sammlung Alfred Tietz.

429. Landschaft (Stadt am Mittelmeer). 1913. Brieg, Sammlung Dr. Fritz Moll.

430. Mariä Heimsuchung. 1911. Wien, Sammlung Stadtrat Heinrich Méyer.

431. Der irrende Ritter. 1915. Wien, Sammlung Dr. Oskar Reichel.

432. Bildnis der Fürstin Mechthild Lichnowsky. 1915. Kucholna, Sammlung Fürstin Lichnowsky.

433. Allegorie. 1915. Früher Hannover, Sammlung v. Garvens.

434. Bildnis Dr. Schwarzwald. 1916. Krefeld, Sammlung Lange (früher Hannover, Sammlung v. Garvens).

Tafel XXVI. Selbstbildnis. 1917. Godesberg, Sammlung Frh. A. v. d. Heydt.

435. Stockholmer Hafen. 1917. Berlin, Sammlung Hugo Benario.

436. Die Auswanderer. 1916/17. Berlin, Privatbesitz.

437. Heidenpaar. 1918. Dresden, Stadtmuseum.

438. Bildnis des Dichters Ernst Blaß. 1925. Berlin, Privatbesitz.

439. Der Sommer. 1922. Krefeld, Sammlung Lange.

440. Lot und seine Töchter. 1923.

Tafel XXVII. Herrenbildnis. Aquarell. 1922. Berlin, Sammlung Dr. Victor Wallerstein.

441. Der Hafen von Marseille. 1925. Berlin, Sammlung Hugo Simon.

442. Die Börse in Bordeaux. 1925. Berlin, Nationalgalerie.

443. Küste von Dover. 1925. Berlin, Privatbesitz.

444. Lithographie zu der Bach-Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“. 1916. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin.

445. Bildnis Dr. Fritz Neuberger. Lithographie. 1917. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

Die Vorlagen stammen von der Kunsthandlung Paul Cassirer in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

GEORGE GROSZ

Geb. in Berlin am 26. Juli 1893, studierte in Dresden, Berlin und Paris. Lebt in Berlin.

446. John Heartfield, der kleine Frauenmörder. 1916. Berlin, Sammlung Dr. Plietsch.

447. Deutschland, ein Wintermärchen. 1918. Hannover, Sammlung v. Garvens.

448. Friedrichstraße. Lithographie. 1918.

449. Arbeiten und nicht verzweifeln. Lithographie aus dem Zyklus „Haisfische 3“. 1920.

450. Selbstbildnis für Charlie Chaplin. Lithographie. 1919.

451. Der Mensch ist gut. Lithographie. 1920.

452. Kaschemme. Lithographie. 1920.

453. Kommerzienrats Töchterlein. Lithographie. 1921.

454. Schäferstunde. Lithographie. 1922. Tafel XXVIII. In der Loge. Aquarell. 1926. Berlin, Sammlung Erik Charrell.

455. Brillantenschieber. Aquarell-Klebebild. 1920. Im Besitz des Künstlers.

456. Bildnis des Dichters Max Herrmann-Neiße. 1925. Mannheim, Kunsthalle.

457. Bildnis des Dichters Walter Mehring. 1927. Hamburg, Kunsthalle.

Die Wiedergabe erfolgt mit Genehmigung des Malik-Verlags und der Galerie Alfred Flechtheim in Berlin, die Photos der beiden

Porträts 456 und 457 stammen von Schmalhausen, Berlin.

MAX BECKMANN

Geb. in Leipzig am 12. Februar 1884, studierte in Weimar bei Frithjof Smith, in Paris und Florenz, lebte in Hermsdorf bei Berlin, seit 1916 in Frankfurt a. M.

458. Die Nacht. 1918/19. Berlin, Galerie Flechtheim.
459. Fastnacht. 1920. New York, Galerie I. B. Neumann.
460. Bildnis Fridel B. 1920. New York, Galerie I. B. Neumann.
461. Stilleben mit Margeriten. 1921. München, Sammlung Fromm.
462. „Nizza“ (Frankfurter Mainufer; Parklandschaft). 1921. Frankfurt a. M., Städelches Kunstinstitut.
463. Die Brücke. 1922. New York, Galerie I. B. Neumann.
464. Die Barke. 1926. Berlin, Nationalgalerie.
465. Der Strand. 1927. Frankfurt a. M., Städelches Kunstinstitut.
466. Bildnis einer alten Schauspielerin. 1926. Im Besitz des Künstlers.
467. Selbstbildnis. 1927. Berlin, Nationalgalerie.

Vorlagen von der Galerie I. B. Neumann in New York-München und der Galerie Flechtheim in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

OTTO DIX

Geb. in Gera am 2. Dezember 1891, studierte in Dresden bei Richard Müller und Feldbauer, 1922—1925 in Düsseldorf, lebt seit 1925 in Berlin.

468. Die Eltern des Künstlers. 1921. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.
Tafel XXIX. Dirnen. 1922. Berlin, Sammlung Eugen Sachs.
469. Bildnis. 1922. Dresden, Sammlung Dr. Rösberg.
470. Bildnis des Philosophen Max Scheler. 1927.

Vorlagen von der Galerie Neumann & Nierendorf in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

RUDOLF SCHLICHTER

Geb. in Calw (Württ.) am 6. Dezember 1890, studierte in Stuttgart an der Kunstgewerbeschule und in Karlsruhe an der Akademie, lebt seit 1919 in Berlin.

471. Bildnis des Dichters Bert Brecht. 1927. Im Besitz des Künstlers. Photo Schmalhausen, Berlin.

ALEXANDER KANOLDT

Geb. in Karlsruhe am 29. September 1881 als Sohn des Malers Edmund Kanoldt, studierte in Karlsruhe 1899—1907, übersiedelt 1908 nach München, 1913 Aufenthalt in San Gimignano, lebt in München.

472. Stilleben. 1926.
473. Halbakt. 1926.

GEORG SCHRIMPF

Geb. in München am 13. Februar 1889, durchwanderte als Bäcker und Koch West- und Norddeutschland, zeichnete nebenher in München. 1915 kommt er nach Berlin, wo er zu malen beginnt, lebt seit 1918 in München.

474. Kakteenstilleben.

Vorlage von der Galerie Neumann & Nierendorf in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

JULES PASCIN

Geb. in Widdin (Bulgarien) im Jahre 1886, studierte in Wien, seit 1906 in Paris, ging 1914 nach Amerika (New York, Florida, Kuba, New Orleans), lebt seit 1918 in Paris.

475. Negerlein mit Feldblumen. Philadelphia, Barnes Foundation.
476. Ruhendes Mädchen. Philadelphia, Barnes Foundation.
Tafel XXX. Szene aus Habana. Aquarell. 1919. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim.
477. Der verlorene Sohn. 1922. Berlin, Galerie Flechtheim.
478. Mädchen am Tisch. 1923. Bremen, Kunsthalle.

Vorlagen von den Galerien Paul Guillaume in Paris und Alfred Flechtheim in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

DUNCAN GRANT

Geb. in Schottland, Schüler von Cézanne, Matisse und Picasso.

- 479. Gespräch. 1925.
- 480. Bildnis. 1926.

RUDOLF LEVY

Geb. in Stettin am 22. Mai 1876, Jugend in Danzig, studierte in Karlsruhe (Kunstgewerbeschule), München (bei Zügel) und Paris, hielt sich längere Zeit in Sanary (Südfrankreich) und Paris auf, lebt in Berlin.

- 481. Waldweg. 1924. Dresden, Sammlung Wilhelm Kreis.

Vorlage von der Galerie Alfred Flechtheim in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

HEINRICH NAUEN

Geb. in Krefeld am 1. Juni 1880, besuchte die Düsseldorfer Akademie 1896—1900, war Meisterschüler Kalckreuths in Stuttgart 1900—1902, lehrt jetzt in Düsseldorf.

- 482. Sonnenblumen. 1924. Dortmund, Museum.

Vorlage von der Galerie Alfred Flechtheim in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

MARC CHAGALL

Geb. in Liosno (Gouv. Witebsk) im Jahre 1890, lebte bis 1910 in Rußland, von 1910—1914 in Paris, von da ab wieder in Liosno, ging über Berlin, Moskau, Berlin 1922 nach Paris, wo er jetzt lebt.

- 483. Rund um den Tisch. Berlin, Sammlung Max Leon Flemming.
- 484. Rabbiner. Berlin, Galerie Flechtheim.
- 485. Der betende Jude. 1914. Krefeld, Sammlung H. Lange.
- 486. Feiertag. 1914. New York, Privatbesitz.

Tafel XXXI. Bildnis eines Mannes. 1914.

- 487. Feiertag. Aquarell. 1915. Berlin, Sammlung Nell Walden-Heimann.
- 488. Über Witebsk. 1916.
- 489. Über Rußland. 1924. Berlin, Galerie Flechtheim.
- 490. Die Uhr. Berlin, Sammlung Katzenellenbogen.
- 491. Der Engel. 1926.
- 492. Blumen. 1926.
- 493. Früchte. 1927.
- 494. Die Baßgeige. Radierung. Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin.

ARISTIDE MAILLOL

Geb. in Banyuls-sur-Mer (Dép. Pyrénées-Orientales) am 8. Dezember 1861, studierte 1882 an der École des Beaux Arts in Paris unter Cabanel, malte und schuf Tapisserien. Erst mit vierzig Jahren wurde er Bildhauer. Er lebt im Winter in Banyuls-sur-Mer, im Sommer in Marly-le-Roi bei Paris.

- 495. Stehender Jüngling (Der Radler). Essen, Folkwang-Museum, München, Neue Staatsgalerie, und Berlin, Sammlung Graf Keßler.
- 496. Hockendes Mädchen. Berlin, Nationalgalerie.
- 497. Weiblicher Torso. Im Besitz des Künstlers.
- 498. Flora (Sommer). Paris, Galerie Georges Bernheim.

Tafel XXXII. Sitzendes Weib (für den Tuileriengarten). Im Besitz des Künstlers.

- 499. Sitzendes Weib (Seitenansicht). Im Besitz des Künstlers.
- 500. Liegendes Mädchen. Terrakotta. Berlin, Nationalgalerie.
- 501. Liegende Frau. Entwurf für das Cézanne-Denkmal. Gips. 1920. Berlin, Sammlung Graf Keßler.
- 502. Frau mit Krebs. Breslau, Sammlung Silberberg, u. Hamburg, Kunsthalle.
- 503. Torso. Im Besitz des Künstlers.
- 504. Der tote Soldat. Bronzerelief. 1926. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim, und Berlin, Sammlung Ludolf Rosenheim.

Relief in Terrakotta. Paris, Sammlung Albert Dreyfus.

505. Frauenkopf. Terrakotta. Hamburg, Sammlung Streit, und Krefeld, Sammlung Lange.

Vorlagen von der Galerie Druet in Paris und der Galerie Flechtheim in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

HERMANN HALLER

Geb. in Bern am 24. Dezember 1880, studierte Architektur in Stuttgart und als Maler 1898—1899 in München (bei Knirr und Stuck), in Rom und in Stuttgart (bei Kalckreuth), wandte sich 1905 in Rom zur Bildhauerei, arbeitete 1907 bis 1915 in Paris, lebt seitdem in Zürich.

506. Kniende. Bronze. 1922. Berlin, Nationalgalerie.
507. Jünglingsfigur. Englischer Zement. Rotterdam, Boymans Museum.
508. Mädchentorso. Bronze. Düsseldorf, Kunstmuseum.
509. Gehendes Mädchen. Bronze. Um 1906. Winterthur, Samml. Reinhart.
510. Stehendes Mädchen. Gips.
511. Mann. Gips. 1920. Winterthur, Mus. Vorlagen von der Galerie Alfred Flechtheim in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

ERNESTO DE FIORI

Geb. in Rom am 12. Dezember 1884, malte bis 1908 bei Greiner in Rom, ging dann nach London und über München 1911 nach Paris, wo er in Ton zu arbeiten begann. Lebt seit 1914 mit Unterbrechungen (Zürich) in Berlin.

511. Mann. 1914. (Photo nach dem Abguß.) Im Besitz des Künstlers.
512. Kauernde. 1923. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, und Dresden, Albertinum (Photo nach dem Abguß).
Tafel XXXIII. Männliche Figur. Lithographie. 1923.
513. Die Engländerin. 1924. Stuttgart, Landesmuseum, und Berlin, Sammlung H. v. Wedderkop.
514. Fliehende Frau. Bronze. 1926. London, Sammlung Workman (Leihgabe in der Tate-Gallery)

Vorlagen von der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

WILHELM LEHMBRUCK

Geb. in Duisburg-Meiderich am 4. Januar 1881, gest. in Berlin am 25. März 1919. Schüler der Kunstgewerbeschule und Akademie in Düsseldorf (1895—1909), ging dann nach Paris (1910—1914). Von 1914 bis 1917 arbeitete er in Berlin, 1917/18 in Zürich, 1919 in Berlin.

515. Sinnende. Radierung.
516. Kniende (Teilstück). 1911.
Tafel XXXIV. Kniende. Kunststein. 1911. Mannheim, Kunsthalle, Berlin, Nationalgalerie, Dresden, Albertinum.
517. Aufsteigender Jüngling. 1913. Düsseldorf, Städtisches Kunstmuseum.
518. Sinnendes junges Mädchen (Große Sinnende). 1913/14. Duisburg, Städtisches Museum.
519. Mutter u. Kind. 1917/18. Mannheim, Kunsthalle, Duisburg, Museum, Erfurt, Museum, Berlin, Nationalgalerie.

CONSTANTIN BRANCUSI

Geb. 1876 in Rumänien. Lebt in Paris.

520. Der goldene Vogel. Früher New York, Sammlung Quinn (1926 versteigert).
Tafel XXXV. Frauenkopf. Poliertes Messing. Früher New York, Sammlung Quinn (1926 versteigert).
521. Torso. Früher New York, Sammlung Quinn (1926 versteigert).

ERNST BARLACH

Geb. in Wedel (Holstein) am 2. Januar 1870, bildete sich erst in Hamburg (1888), in Dresden unter Diez (1891) und in Paris an der Académie Julian (1895 und 1897), schneidet seit 1905 in Holz, 1906 Reise nach Rußland (Charkow), längerer Aufenthalt in Berlin. Seit 1910 lebt, dichtet und bildet er in Güstrow.

522. Vision. Holz. 1912. Berlin, Nationalgalerie.
523. Panischer Schrecken. Holz. 1912.
524. Alte Frau mit Stock. Holz. 1913. Berlin, Sammlung Heß.
Tafel XXXVI. Drei graue Weiber. Lithographie.

525. Wüstenprediger. Holz. 1912. Berlin, Sammlung Tilla Durieux.
Barmherzigkeit. Holz. 1917.
526. Tanzendes Weib. Holz.
527. Bettlerin. Holz. Berlin, Samml. Heß.
528. Mann im Stock. Holz.
529. Ekstatiker. Holz.
530. Frierendes Mädchen. Holz. 1917. Dresden, Albertinum.
- Tafel XXXVII. Stehende Bäuerin. Holz. 1921.
531. Moses. Holz. 1920.
Vorlagen von der Kunsthandlung Paul Cassirer in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

ALEXANDER ARCHIPENKO

- Geb. in Kiew in der Ukraine am 30. Mai 1887, besuchte 1902—1905 die Kunstschule in Kiew, bildete sich 1905—1908 in Moskau weiter, ging 1908 nach Paris, während des Krieges lebte er in Nizza, kam nach dem Kriege nach Berlin und lebt seit 1925 in New York.
532. Zwei Frauen. Gips. 1912. Berlin, Sammlung Nell Walden-Heimann.
Tafel XXXVIII. Weiblicher Torso. 1916. Früher Berlin, Nationalgalerie (abhanden gekommen).
533. Der Boxkampf. Holz. 1913. Florenz, Sammlung Magneli.
534. Statuette. Gips. 1914. Berlin, früher Sammlung Falk.
535. Tänzerin Medrano. Skulptomalerei. Holz, Metall und Glas. 1914. Florenz, Sammlung Magneli.
536. Nackte Frau vorm Spiegel. Skulptomalerei. Holz und Metall. 1914. Berlin, früher Sammlung Falk.
537. Bildniskopf. Skulptomalerei. Holz und Metall. 1914.
538. Frauenvasen. 1920. Berlin, Sammlung Nell-Walden-Heimann.

HENRI LAURENS

- Geb. in Paris am 18. Februar 1885, Autodidakt, lebt in L'Étang-la-Ville bei Paris.
539. Frauenbildnis. Relief. 1922. Paris, Galerie Simon.

540. Frau mit aufgestützter Hand. Paris, Galerie Simon.
541. Frauenkopf. Mailand, Privatbesitz.
542. Hockende. Mailand, Privatbesitz.
543. Liegende. Mailand, Privatbesitz.
Vorlagen von der Galerie Simon in Paris, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

JAQUES LIPCHITZ

- Geb. in Druskeniki an der litauisch-polnischen Grenze am 22. August 1891, besuchte die École des Beaux Arts und die Académie Julian in Paris, lebt in Boulogne bei Paris.
544. Pierrot. Stein. 1918. Paris, Sammlung Léonce Rosenberg.
545. Skulptur aus Stein. 1924/25.
546. Musikinstrumente. Steinrelief. 1919. Paris, Sammlung Léonce Rosenberg.
547. Harlekin mit Klarinette (Vorder- und Rückansicht). Bronze. 1925. Paris, Sammlung Paul Guillaume.

RUDOLF BELLING

- Geb. in Berlin am 26. August 1886, studierte an der Berliner Akademie, lebt in Berlin.
548. Gruppe Natur. 1918. Berlin, im Hause der Kunsthandlung Fritz Gurlitt.
Tafel XXXIX. Dreiklang. Mahagoni. 1919. Berlin, Nationalgalerie.
549. Der Mensch. Stein. 1918. Berlin, Sammlung Franz Ebstein.
550. Kopf in Mahagoni. 1921. Erstes Exemplar: Berlin, Sammlung Freudenberg.
- Tafel XL. Kopf. Farbige Zeichnung. 1923.
551. Skulptur. 1923. Im Besitz der Künstler.
552. Kopf in Messing. 1925. Erste Fassg.: Essen, Folkwang-Museum; zweite Fassg.: Berlin, Nationalgalerie.
553. Bildnis Richard Haertel. 1925/26. Bronze, versilbert. Berlin, Buchdruckerhaus.
- Vorlagen von der Galerie Flechtheim in Berlin, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt.

T A F E L V E R Z E I C H N I S

Tafel	I	nach S. 204	Tafel	XXI	nach S. 390
"	II	" " 208	"	XXII	" " 394
"	III	" " 230	"	XXIII	" " 402
"	IV	" " 236	"	XXIV	" " 410
"	V	" " 258	"	XXV	" " 420
"	VI	" " 262	"	XXVI	" " 434
"	VII	" " 276	"	XXVII	" " 440
"	VIII	" " 310	"	XXVIII	" " 454
"	IX	" " 320	"	XXIX	" " 468
"	X	" " 322	"	XXX	" " 476
"	XI	" " 332	"	XXXI	" " 486
"	XII	" " 338	"	XXXII	" " 498
"	XIII	" " 346	"	XXXIII	" " 512
"	XIV	" " 356	"	XXXIV	" " 516
"	XV	" " 360	"	XXXV	" " 520
"	XVI	" " 366	"	XXXVI	" " 524
"	XVII	" " 368	"	XXXVII	" " 530
"	XVIII	" " 372	"	XXXVIII	" " 532
"	XIX	" " 376	"	XXXIX	" " 548
"	XX	" " 386	"	XL	" " 550

- Aachen, Slg. Keller 559.
Académie des Beaux Arts, Paris 94.
Académie Humbert, Paris 561.
Académie Julian, Paris 172, 568, 569.
Adler, Berlin; Slg. 559.
Alberti, Léon Battiste 108.
d'Annunzio, Gabriele 101, 102, 104.
Anthokolsky 171.
Apollinaire, Guillaume 82, 96, 243, 558.
Archipenko, Alexander 83, 85, 89, 171, 179, 180, 183 bis 186, 532—538, 569, Taf. XXXVIII.
Atelier Carrière, Paris 33, 557.
Aubry, Slg. 49.
- Bach**, Joh. Seb. 565.
Bakst, Léon 171.
Barlach, Ernst 181—183, 522—531, 568, 569, Taf. XXXVI, XXXVII.
Barnes Foundation, Philadelphia 557—559, 561, 566.
Baumeister, Willy 423 bis 425, 564.
Beardsley, A. V. 82, 171.
Beckmann, Max 167—170, 458—467, 566.
Begas, Reinhold 171.
Beldensnyder, Hendrik 182.
Belling, Rudolf 180, 186, 187, 548—553, 569, Taf. XXXIX, XL.
Benario, Berlin; Slg. 565.
Berger, Berlin; Slg. René 562.
Bergson, Henri 103, 106.
- Berlin, Gal. Alfred Flecht-
heim 557—561, 563—569.
—, Gal. Neumann & Nieren-
dorf 566.
—, Kunsthdig. Paul Cassirer
565, 567, 569.
—, Kunsthdlg. Fritz Gurlitt
565, 569.
—, Nationalgalerie 564—569.
—, Slg. Adler 559.
—, Slg. H. Benario 565.
—, Slg. René Berger 562.
—, Slg. Erik Charell 565.
—, Slg. Durieux 569.
—, Slg. Franz Ebstein 569.
—, Slg. Frau Erdmann-
Macke 564.
—, Slg. Falk 569.
—, Slg. Max Leon Flem-
ming 561, 564, 567.
—, Slg. Harry Fould 563.
—, Slg. Freudenberg 569.
—, Slg. Heß 568, 569.
—, Slg. Katzenellenbogen
567.
—, Slg. Graf Keßler 567.
—, Slg. G. Kolbe 563.
—, Slg. Koehler 558, 564.
—, Slg. M. Kruß 562, 563.
—, Slg. Franz v. Mendels-
sohn-Bartholdy 560.
—, Slg. Lotte v. Mendels-
sohn-Bartholdy 558.
—, Slg. Paul v. Mendels-
sohn-Bartholdy 558.
—, Slg. Dr. Plietsch 565.
—, Slg. L. Rosenheim 567.
—, Slg. Eugen Sachs 566.
—, Slg. Hans Simon 560.
—, Slg. Hugo Simon 565.
—, Slg. Dr. Valentiner 563.
—, Slg. Nell Walden - Hei-
mann 562, 567, 569.
- Berlin, Slg. Dr. Victor Wal-
lerstein 565.
—, Slg. v. Wedderkop 568.
Bernard, Emile 176.
Bernheim, Paris; Galerie
Georges 559, 567.
—, —; Slg. Jacques 561.
— jeune, Paris; Gal. 24, 172,
557.
Bing, Paris; Gal. 558, 559.
Blaß, Ernst 438, 565.
„Blauer Reiter“ 135, 141,
146, 564.
Bloys, Léon 49.
Boccioni, Umberto 83, 101,
105—107, 342, 562.
Böcklin, Arnold 112, 114,
126, 140, 170.
Bonnard, P. 30.
Boucher, François 170.
Boulogne s. S., Slg. Henry
Kahnweiler 558, 560, 561.
Brancussi, Constantin 179,
181, 520, 521, 568, Taf.
XXXV.
Braque, Georges 36, 41, 45,
52, 61, 73, 76, 77, 79, 81
bis 85, 88—91, 95, 96, 132,
139, 152, 186, 296—317,
560, 561, Taf. VIII.
Brecht, Bert 471, 566.
Bremen, Kunsthalle 566.
Breslau, Slg. Oskar Moll 557.
—, Slg. Silberberg 567.
—, Schlesisches Museum der
Bildenden Künste 565.
Brieg, Slg. Dr. F. Moll 565.
Brooks, Paris; Slg. 558.
„Brücke“ 115, 127, 132 bis
137, 139, 141, 562, 563.
- Cabanel, Alexandre 176, 567.
Cagnes, Slg. E. Lejeune 558.

- Carducci, Giosuè 101.
 Carpeaux, Jean Baptiste 176.
 Carrà, Carlo Dalmazzo 101, 105, 107, 112, 166, 346, 347, 562, Taf. XIII.
 Carrière, Paris; Atelier 33, 557.
 Cassirer, Berlin; Kunsthdlg. Paul 565, 567, 569.
 Cendrars, Blaise 96, 97, 172.
 Cézanne, Paul 16—20, 22, 25, 26, 29, 30, 36—45, 55, 58, 64, 82, 83, 86, 88, 90, 99, 107, 114, 115, 140, 141, 151, 161, 175, 176, 179, 184, 567.
 Chagall, Marc 89, 96, 163, 171—173, 483—493, 567, Taf. XXXI.
 Chaplin, Charlie 163, 565.
 Chardin, Jean Siméon 45, 90, 152.
 Charell, Berlin; Slg. Erik 565.
 Chavannes, Puvis de 82.
 Chevreul, Mich. Eug. 109.
 Chirico, Giorgio de 111, 112, 348—352, 562.
 Claudel, Paul 26.
 Coquiot, Gustave 49.
 —, Paris; Slg. Gustave 559, 562.
 Corbusier, s. Jeanneret.
 Corinth, Lovis 115, 127, 564.
 Corot, Camille 15, 25, 41 bis 45, 55, 85, 86.
 Coster, Charles de 563.
 Cotlet, Charles 141.
 Courbet, Gustave 15, 30, 101, 112, 115, 171.
 Cranach, Lukas 134.
 Croce, Benedetto 102.
 Csaky 186.
 Dada 122, 162, 163, 170.
 Darwin, Charles 102.
 Daumier, Honoré 20—22, 49.
 Degas, Edgar 16, 50, 51.
 Delacroix, Eugène 11, 20 bis 22, 25, 45, 109, 140, 150.
 Delaroche, Paul Hippolyte 171.
 Delaunay, Robert 67, 96, 106, 140, 156, 163, 172, 338, 339, 561, 562, Taf. XII.
 —, Paris; Slg. Robert 558.
 Delft, Vermeer van 79.
 Denis, Maurice 27, 141.
 Derain, André 18, 26, 33 bis 48, 55, 58, 88, 90, 180, 183, 207—226, 557, 558, Taf. II.
 Dessau, Staatliches Bauhaus 156, 564.
 Djagilew, Serge 171.
 Diez 568.
 Dix, Otto 162, 170, 468 bis 470, 566, Taf. XXIX.
 Donghen, Kees van 26.
 Doré, Gustave 22.
 Dörrenberg, Düsseldorf; Slg. 558.
 Dortmund, Museum 567.
 Dresden, Albertinum 568, 569.
 —, Slg. Wilhelm Kreis 567.
 —, Slg. Dr. Rösberg 566.
 —, Stadtmuseum 565.
 Dreyfus, Paris; Slg. 568.
 Drove, Slg. Suermont 558.
 Druet, Paris; Galerie 568.
 Dufy, Raoul 33, 340, 341, 562.
 Duisburg, Museum 568.
 Durieux, Berlin; Slg. 569.
 Düsseldorf, Slg. Dörrenberg 558.
 Düsseldorf, Slg. Flechtheim 557—561, 564, 566, 567.
 —, Städt. Kunstmuseum 564, 568.
 Ebstein, Berlin; Slg. F. 569.
 École des Beaux Arts, Paris 9, 24, 49, 176, 561, 567, 569.
 Ehrenstein, Albert 160.
 Elberfeld, Slg. Krall 557.
 Ensor, James 49, 156.
 Erdmann-Macke, Berlin; Slg. Frau 564.
 Erfurt, Museum, 568.
 —, Slg. Heß 562.
 Essen, Folkwang-Museum 560, 563, 564, 567, 569.
 Eyck, van 134.
 Fabri, Slg. 40.
 Falk, Berlin; Slg. 569.
 —, Mannheim; Slg. 564.
 Fattore 101.
 Fauconnier, Le 172.
 Fauves 25—27, 29, 30, 33 bis 38, 41, 46, 61, 66, 68, 88, 94, 108, 122, 132, 135, 183.
 Fehr, Sankt Gallen; Slg. 562.
 Feininger, Lyonel 139, 140, 388—394, 563, Taf. XXI, XXII.
 Feldbauer 566.
 Feuerbach, Anselm 115.
 Fiori, Ernesto de 178, 179, 511—514, 568, Taf. XXXIII.
 Fiquet, Paris; Gal. H., 559.
 Flaubert, Gustave 13.
 Flechtheim, Berlin; Galerie Alfred 557—561, 563—569.
 —, Düsseldorf; Slg. Alfred 557—561, 564, 566, 567.
 Flemming, Berlin; Slg. Max Leon 84, 561, 564, 567.
 Florenz, Slg. Magneli 569.
 Folkwang-Museum, Essen 560, 563, 564, 567, 569.
 Fontainebleau 9.
 Fontane, Theodor 115.
 Forain, Jean Louis 30, 49.
 Fould, Berlin; Slg. Harry 563.
 Fragonard, Jean Honoré 16, 17.
 Frankfurt a. M. Slg. Dr. Hohenemser 558.
 —, Slg. Gustav Kahnweiler 557.
 —, Slg. Fritz Pollack 565.
 —, Städtisches Kunstinstitut 566.
 Freud, Siegmund 162, 168.
 Freudenberg, Berlin; Slg. 569.

- Friesz, Othon 33, 34.
 Fromm, München; Slg. 566.
 Fukyshama, Paris; Slg. Baron 560.
 Futurismus 52, 59, 67, 83, 84, 89, 96, 101—113, 162, 163, 166, 172.
- Galanis 92.
 Garvens, Hannover; Slg. v. 562, 564, 565.
 Gauguin, Paul 24, 26, 30, 31, 58, 128, 140, 141, 176.
 George, Stefan 141.
 Giotto 39, 41, 108.
 Ghirlandajo, Domenico 41.
 Godesberg, Slg. Frh. A. v. d. Heydt 564, 565.
 Gogh, Vincent van 20—27, 29, 30, 32, 34, 36, 43, 47, 58, 88, 127, 132—135, 138, 141, 142, 181, 182.
 Gogol, Nikolai 172, 173.
 Goujon, Jean 177.
 Goya, Francesco 49.
 Granowsky 173.
 Grant, Duncan 479, 480, 567.
 Greiner, Otto 179, 568.
 Gris, Juan 76, 81, 92—94, 318—323, 561, Taf. IX, X.
 Grosz, George 162—170, 446 bis 457, 565, 566, Taf. XXVIII.
 Guérin, Paris; Slg. Charles 558.
 Guillaume, Paris; Slg. Paul 557—560, 562, 567, 569, —, Frau 214, 557.
 Gurlitt, Berlin; Kunsthandlung Fritz 135, 565, 569.
- Haag, Slg. Dr. Heyligers 560.
 —, Slg. A. G. Kröller 561.
 Haller, Hermann 156, 178, 179, 508—511, 564, 568.
 Hals, Frans 160.
 Halvorsen, Paris; Slg. 24, 557.
 Hamburg, Kunsthalle 564, 565, 567.
- Hamburg, Slg. Hopf 563.
 —, Slg. Rauert 562.
 —, Slg. Schapire 563.
 —, Slg. Streit 568.
 —, Slg. Werner 558.
 Hannover, Provinzialmuseum 561.
 —, Slg. v. Garvens 562, 564, 565.
 Heartfield, John 446, 565.
 Heckel, Erich 132—137, 362 bis 369, 562, 563, Taf. XVI, XVII.
 Herbin, Auguste 48.
 Herrmann-Neisse, Max 456, 565.
 Heß, Berlin; Slg. 568, 569.
 Heß, Erfurt; Slg. 562.
 Heydt, Godesberg; Slg. Frh. A. v. d. 264, 565.
 Heyligers, Haag; Slg. Dr. 560.
 Hildebrand, Adolf 178, 181.
 Hodebert, Paris; Gal. 559.
 Hodler, Ferdinand 33, 134.
 Hofer, Carl 140, 395—400, 563, 564.
 Hogarth, William 164, 165.
 Hohenemser, Frankfurta.M.; Slg. Dr. 558.
 Holzdorf bei Weimar, Slg. Krebs 559.
 Hölzel, Adolf 564.
 Hopf, Hamburg; Slg. Frau Dr. E. 563.
 Hoetger-Worpswede, Bernhard 141, 564.
 Hugo, Victor 176.
 Humbert, Paris; Académie 561.
- James, W. 106.
 Jarry, Alfred 96.
 Jastrebzoff, Paris; Slg. 558.
 Jawlensky, Alexei v. 141.
 Jeanneret, Ch. Ed. (Le Corbusier) 78.
 Jongkind, Johann-Barthold 25.
- Impressionismus 9, 12—23, 27, 28, 30, 34, 36, 44, 51, 52, 56, 58, 60, 62, 65—67, 82, 93, 105—107, 111, 113 bis 116, 119, 126, 128, 129, 133, 135, 138, 141, 147, 150, 154, 157, 161, 167, 171, 176, 184, 185.
- Ingres, Jean Dominique 11, 16, 39, 45, 48, 176.
- Kahnweiler, Boulogne; Slg. Henry 558, 560, 561.
 —, Frankfurt a.M.; Slg. Gustav 557.
 Kalckreuth, Graf Leopold v. 140, 563, 567, 568.
 Kameneff, Frau 183.
 Kampen (Sylt), Slg. Tiedemann 563.
 Kandinsky, Wassilij 51, 123, 135, 141, 144—156, 171, 174, 175.
 Kanoldt, Alexander 472, 473, 566.
 Katzenellenbogen, Berlin; Slg. 567.
 Keller, Aachen; Slg. 559.
 Kerstenbroek 182.
 Keßler, Berlin; Slg. Harry Graf 567.
 Kirchhoff, Wiesbaden; Slg. 562.
 Kirchner, Ernst Ludwig 132, 135—139, 380—387, 563, Taf. XX.
 Kisling, Moïse 47, 221, 236, 237, 558, Taf. IV.
 Klee, Paul 51, 125, 140, 141, 144, 146, 153—157, 417 bis 422, 564, Taf. XXV.
 Klimt, Gustav 158.
 Knirr 156, 564, 568.
 Koehler, Berlin; Slg. Bernhard 558, 564.
 Kokoschka, Oskar 157 bis 162, 426—445, 565, Taf. XXVI, XXVII.
 Kolbe, Berlin; Slg. G. 563.
 Köln, Slg. Ottenheimer 564.
 —, Slg. Alfred Tietz 560, 565.
 —, Wallraf-Richartz-Museum 561, 566, 568.

- Konstruktivismus 89, 108, 162, 166, 173, 174, 175.
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 557.
—, Slg. Tetzen-Lund 559.
Krall, Elberfeld; Slg. 557.
Kramarsch, Prag; Slg. 39.
Krebs, Holzdorf bei Weimar; Slg. 559.
Krefeld, Slg. Lange 560, 563, 565, 567, 568.
Kreis, Wilhelm 562.
—, Dresden; Slg. W. 567.
Kröller, Haag; Slg. A. G., 561.
Kruß, Berlin; Slg. M. 562.
Kubin, Alfred 156. [563.
Kubismus 36, 37, 41, 44—46, 48, 50, 55—68, 71—73, 75 bis 82, 84, 85, 87—91, 94 bis 96, 102, 103, 106, 107, 110, 114, 133, 135, 136, 139, 146, 167, 171—175, 177, 178, 183—186.
Kucholna, Slg. Fürstin Lichnowsky 565.
- Lange, Krefeld; Slg. H. 560, 563, 565, 567, 568.
La Roche, Paris; Slg. Raoul 561.
Laurencin, Marie 46, 48, 336, 337, 561.
Laurens, Henri 89, 186, 539 bis 543, 569.
Leer, Paris; Gal. van 558, 559.
Léger, Fernand 94—100, 166, 172, 183, 324—335, 561, Taf. XI.
Lehmbruck, Wilhelm 46, 178 bis 180, 183, 515—519, 568, Taf. XXXIV.
Leibl, Wilhelm 115.
Lejeune, Cagnes; Slg. E. 558.
Lesskow 172.
Levinson, New York; Slg. 559.
Levy, Rudolf 481, 567.
Lichnowsky, Fürstin Mechthild 432, 565.
—, Kucholna; Slg. Fürstin M. 565.
- Liebermann, Max 115.
Lionardo da Vinci 55, 108.
Lipchitz, Jacques 186, 544 bis 547, 569.
Lissitzky, El 175.
Lobatschewsky 173.
London, Slg. Workman 558, 568.
—, Tate Gallery 568.
Lugano, Slg. Reber 559 bis 561.
- Macke, August 135, 141, 146, 156, 413—416, 564.
Mackensen-Worpswede, Fritz 564.
Magneli, Florenz; Slg. 569.
Maillol, Aristide 86, 176 bis 182, 184, 496—505, 567, 568, Taf. XXXII.
Makart, Hans 171.
Malik-Verlag, Berlin 565.
Mallarmé, Stéphane 13, 15, 25, 85, 96, 104.
Manet, Edouard 16, 37.
Mannheim, Kunsthalle 565, 568.
—, Slg. Falk 564.
Mantegna, Andrea 45.
Marc, Franz 135, 141—146, 153, 406—412, 564, Taf. XXIV.
Maré, Paris; Slg. de 561.
Marées, Hans v. 18, 134, 140.
Marinetti, Filippo Tommaso 102—105, 107.
Marquet, Albert 25, 33.
Matisse, Henri 19, 23, 24 bis 34, 36, 45, 88, 128, 131, 135, 156, 171, 180, 183, 191—206, 567, Taf. I.
Mehring, Walter 457, 565.
Meissonnier, Ernest 171.
Mendelssohn-Bartholdy, Berlin; Slg. Franz v. 560.
—, Berlin; Slg. Lotte v. 558.
—, Berlin; Slg. Paul v. 558.
Meryon, Charles 53.
Metzinger, J. 172.
Meunier, Constantin 99, 181.
Meyer, Wien; Slg. H. 565.
- Michelangelo 169, 179.
Millet, Jean François 20 bis 22, 101, 181.
Mir Iskoustwa 171.
Modersohn, Otto 564.
Modersohn-Becker, Paula 141, 401—405, 564, Taf. XXIII.
Modigliani, Amedeo 41, 46, 47, 231—235, 558, Taf. III.
Moll, Breslau; Slg. Oskar 557.
—, Brieg; Slg. Dr. Fritz 565.
Monet, Claude 11, 16, 25, 51, 114, 115, 180, 184.
Monticelli, Sandro 25.
Moreau, Gustave 24, 49, 557, 559.
Morosow, Moskau; Slg. 41.
Moskau, Museum neuer westlicher Kunst 24, 34, 557, 559.
—, Slg. Morosow 41.
—, Slg. Schtschukin 24, 34, 557, 559.
Müller, Otto 133, 134.
—, Richard 566.
Munch, Edvard 115, 123, 132, 133, 135.
München, Neue Staatsgalerie 557, 567.
—, Slg. Fromm 566.
Munkacsy, Michael von 171.
Murat, Paris; Slg. Prinzessin 561.
- Nadelmann 179.
Nauen, Heinrich 482, 567.
Neoimpressionisten 10, 23 bis 27, 29, 88, 94.
Neumann, New York; Galerie J. B. 566.
Neumann & Nierendorf, Berlin; Galerie 566.
New York, Gal. J. B. Neumann 566.
—, Slg. Levinson 559.
—, Slg. Quinn 557, 568.
—, Slg. Thalmann 558.
—, Slg. Weber 558.
Nietzsche, Friedrich 73, 102, 122, 123, 141, 145.

- Noailles, Paris; Slg. Vicomte Ch. de 561.
- Nolde, Emil 126—132, 353 bis 361, 562, Taf. XIV, XV.
- Norero, Paris; Slg. 561.
- O**ttenheimer, Köln; Slg. 564.
- Oud, J. J. P. 78.
- P**alkowsky, Prag; Slg. Dr. 558.
- Paris, Académie des Beaux Arts 94.
- , — Humbert 561.
- , — Julian 158, 172, 568, 569.
- , Atelier Carrière 33, 557.
- , École des Beaux Arts 9, 24, 49, 176, 561, 567, 569.
- , Gal. Bernheim jeune 557, 567.
- , Gal. Georges Bernheim 559, 567.
- , Gal. Bing 558, 559.
- , Gal. Druet 568.
- , Gal. H. Fiquet 559.
- , Gal. Hodebert 559.
- , Gal. van Leer 558, 559.
- , Gal. Pierre 561.
- , Gal. Paul Rosenberg 560, 561.
- , Gal. Simon 557—561, 569.
- , Louvre 559.
- , Slg. Jacques Bernheim 561.
- , Slg. Brooks 558.
- , Slg. G. Coquiot 559, 562.
- , Slg. R. Delaunay 558.
- , Slg. A. Dreyfus 568.
- , Slg. Baron Fukyshama 560.
- , Slg. Charles Guérin 558.
- , Slg. Paul Guillaume 557 bis 560, 562, 567, 569.
- , Slg. Halvorsen 557.
- , Slg. S. Jastrebzoff 558.
- , Slg. R. La Roche 561.
- , Slg. Rolf de Maré 561.
- , Slg. Prinzessin Murat 561.
- Paris, Slg. Vicomte Ch. de Noailles 561.
- , Slg. Norero 561.
- , Slg. Mlle. Pertuisot 560.
- , Slg. Léonce Rosenberg 561, 562, 567, 569.
- , Slg. Paul Strecker 558.
- , Slg. Uhde 558—560.
- , Slg. Vollard 559.
- , Slg. M. L. Zamaron 558, 559.
- Pascin, Jules 170, 475—478, 566, Taf. XXX.
- Pascoli 101.
- Passéismus 101, 105.
- Patinir, Joachim de 158.
- Pechstein, Max 132—135.
- Pertuisot, Paris; Slg. Mlle. 560.
- Philadelphia, Barnes Foundation 557—559, 561, 566.
- Picasso, Pablo Ruiz 26, 33, 36, 39, 41, 47, 50, 54, 61, 68—92, 95, 96, 99, 132, 136, 139, 140, 143, 163, 167, 172, 183, 185, 186, 262—295, 318, 559—561, 567, Taf. VI, VII.
- Pierre, Paris; Gal., 561.
- Piloty, Karl von 171.
- Pisanello 143.
- Pissarro, Camille 52.
- Plietsch, Berlin; Slg. Dr. 565.
- Pointillismus 20, 23.
- Pollack, Frankfurt a. M.; Slg. Fritz 565.
- Poussin, Gaspar 43, 44, 55, 85.
- Prag, Moderne Galerie 559, 560.
- , Slg. Dr. Palkowsky 558.
- Q**uinn, New York; Slg. 557, 568.
- R**affael Sanzio 9, 41, 42, 45.
- Rauert, Hamburg; Slg. 562.
- Reber, Lugano; Slg. Dr. G. F. 559—561.
- Redon, Odilon 49.
- Reichel, Wien; Slg. 565.
- Reinhart, Winterthur; Slg. 568.
- Rembrandt 11, 160.
- Remisow, Alexei 172.
- Renoir, Auguste 16, 17, 26, 32, 33, 42—44, 51, 55, 90, 176, 184.
- Riemann 173, 175.
- Rjepin, Ilja 171.
- Rilke, Rainer Maria 401, 564.
- Rimbaud, Arthur 25, 26, 96, 150.
- Rodin, Auguste 106, 176 bis 178, 180, 181, 183—185.
- Rösberg, Dresden; Slg. 566.
- Rosenberg, Paris; Slg. Léonce 561, 562, 567, 569.
- , Paris; Gal. Paul 560, 561.
- Rosenheim, Berlin; Slg. 567.
- Rosso, Medardo 101, 105, 106.
- Rotterdam, Boymans Museum 568.
- Rouault, Georges 49—50, 157, 249—255, 559.
- Rousseau, Henri 39, 43, 47—49, 54, 167, 170—172, 238—248, 558, 559.
- Rowlandson, Thomas 164.
- Rubens, Peter Paul 28, 167.
- Sachs, Berlin; Slg. E. 566.
- Sankt Gallen, Slg. Fehr 562.
- Schapiere, Hamburg; Slg. Fräulein Dr. R. 563.
- Scheler, Max 470, 566.
- Schlichter, Rudolf 471, 566.
- Schmalhausen 566.
- Schmidt-Rottluff, Karl 123, 132, 134—136, 370—379, 563, Taf. XVIII, XIX.
- Schrimpf, Georg 474, 566.
- Schtschukin, Moskau; Slg. 24, 34, 557, 559.
- Schwarzwald, Dr. 160, 434, 565.
- Segantini, Giovanni 101.
- Serow, Valentin 171.

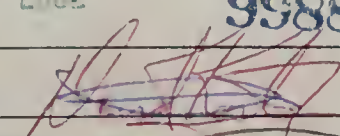

- Seurat, Georges 17, 18, 20, 23, 27, 29, 109, 115, 139.
 Severini, Gino 83, 101, 105, 107—112, 150, 163, 343 bis 345, 562.
 Signac, Paul 24, 27.
 Signorelli, Luca 169.
 Silberberg, Breslau; Slg. 567.
 Simon, Lucien 141.
 —, Berlin; Slg. Hans 560.
 —, Berlin; Slg. Hugo 565.
 —, Paris; Galerie 557—561, 569.
 Sisley, Alfred 51, 52.
 Smith, Frithjof 566.
 Société du Droit d'Auteur aux Artistes 559.
 Somow, Konstantin 171.
 Spitzweg, Karl 115.
 Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 566.
 Stramm, August 150.
 Strecker, Paris; Slg. Paul, 558.
 —, Wiesbaden; Slg. 561, 563.
 Streit, Hamburg; Slg. 568.
 Stuck, Franz v. 156, 564, 568.
 Stuttgart, Landesmuseum 568.
 Suarès, André 26.
 Suermont, Drove; Slg. 558.
 Suprematisten 97, 166.
 Symbolisten 82, 104.
 Taine, Hippolyte 11.
 Tatlin 175.
 Tetzen-Lund, Kopenhagen; Slg. 559.
 Thalmann, New York; Slg. Ernst W. 558.
 Thoma, Hans 134, 140, 563.
 Tiedemann, Kampen (Sylt); Slg. 563.
 Tietz, Köln; Slg. A. 565.
 Tintoretto, J. R. 167.
 Toulouse-Lautrec, Henry de 37, 50—52, 82, 170.
 Turner, William 25.
 Uhde, Paris; Slg. Wilhelm 558—560.
 Utrillo, Maurice 50—54, 167, 256—261, 559, Taf. V.
 Valadon, Suzanne 51, 559.
 Valentiner, Berlin; Slg. Dr. W. 563.
 Véber, Pierre 25.
 Verismus 48, 51, 84, 89, 120, 122, 134, 147, 153, 162, 167, 170.
 Veronese, Paolo 28.
 Vlaminck, Maurice de 26, 33, 34, 227—230, 558.
 Vollard, Ambroise 173, 559.
 —, Paris; Slg. 559.
 Walden-Heimann, Berlin; Slg. Nell 562, 567, 569.
 Wallerstein, Berlin; Slg. Dr. Viktor 565.
 Wallraf-Richartz-Museum, Köln 561, 566, 568.
 Weber, New York; Slg. 558.
 Wedderkop, Berlin; Slg. H. v. 568.
 Werner, Hamburg; Slg. 558.
 Whitman, Walt 96.
 Wien, Slg. Heinrich Meyer 565.
 —, Slg. Dr. Oskar Reichel 565.
 Wiertz, Anton Joseph 170.
 Wiesbaden, Museum 564.
 —, Slg. Kirchhoff 562.
 —, Slg. W. Strecker 561, 563.
 Winterthur, Museum 566.
 —, Slg. Reinhart 568.
 Workman, London; Slg. 558, 568.
 Worpsswede, Slg. Hoetger 564.
 Wright, Frank Lloyd 175.
 Zamaron, Paris; Slg. M. L. 558, 559.
 Zügel, Heinr. v. 567.
 Zurbaran 87.

DATE DUE
DATE DE RETOUR

JAN 15 2002	

TRENT UNIVERSITY
0 1164 0301253 1

N6490 .E5 Markon
Einstein, Carl
Die kunst des 20

DATE	ISSUED TO
MAY 13 2001	99884
NOV 23	
	

99884

